LODOVICO MURATORI

di Francesco Saverio Kambo

da "Musica e Musicisti" del settembre 1904

LE NOZZE D'ORO D'UN COMMEDIOGRAFO ROMANO

LODOVICO MURATORI.

Il 16 luglio 1904 sono compiuti cinquant'anni, da quando Lodovico Muratori, allora poco più che ventenne e brillante ufficiale d'artiglieria, chiedeva per la prima volta il giudizio del pubblico con una commediola in due atti: *Un viaggio per cercar moglie.*

Il Muratori l'aveva scritta per suo diletto due anni innanzi e l'aveva fatta recitare da alcune sue cuginette in un salotto romano. L'illustre comico Gaspare Pieri la lesse e, piacendogli, la rappresentò proprio in Milano, al teatro Re *vecchio,* l'attuale Manzoni. Fu un successo bellissimo, a cui certamente contribuì l'omaggio cavalleresco che nella commediola il giovine autore tributava alla bellezza e alla grazia delle donne italiane....

Fot. Fermanelli e Betti, Roma.

LODOVICO MURATORI NEL 1869.

Al *Viaggio per cercar moglie* seguirono presto altri lieti lavori: l'*Amore ingenuo,* il *Trovatore nel deserto, Onore e disonore, Fidarsi è male e non fidarsi è peggio,* e il *Duello,* scritto appositamente per Tommaso Salvini e dal Salvini lungamente rappresentato.

Col *Compagno d'Arte,* recitato la prima volta nel 1863 dalla Tessero e dal Monti, il Muratori s'iniziò al dramma; e fu un successo magnifico.

A dire giusto, la fortuna fu superiore al merito intrinseco del lavoro. Il dramma mostrava troppo l'influenza degli scrittori d'oltr'Alpe e solleticava i gusti men fini del pubblico con effetti troppo voluti... Altri drammi seguirono, tra cui *I Figli dell'arricchito* e l'*Anna Maria Orsini*, scritto per la Ristori.

LODOVICO MURATORI NEL 1875.

Ma il Muratori s'accorge a tempo che, seguendo per quella via, perderebbe a poco a poco la sua impronta originale, la sua caratteristica di autore comico *sinceramente italiano!...* Il Muratori torna, così, alla commedia e comincia per lui un periodo che senza tema d'esagerare possiamo anche dire glorioso.

Il *Pericolo, Fare entrare e fare uscire, Virginia* (che procurò i primi applausi alla buona e bella

Pia Marchi-Maggi), il *Matrimonio d'un vedovo* e tant'altre commedie, tutte coronate da bellissimi successi, sono di questo tempo.

Lodovico Muratori in villeggiatura a Fara Sabina.
I villeggianti lo applaudono dopo una recita del *Viaggio per cercar moglie* (anno 1902).

Il *Matrimonio d'un vedovo,* su le altre, è una grande commedia: una commedia, che nella squisita eleganza, nella sapiente misura delle scene, nella gaiezza spontanea d'un dialogo sempre signorile arieggia il capolavoro. Così pure ritenne Jorick, il critico insigne, il quale scrivendo di questa commedia sulla *Nazione* di Firenze, notava che *poco più poco meglio è ciò che da tanti anni si ammira e non si riesce ad imitare negli immortali modelli dei maestri.*

Ma all'êra luminosa del teatro comico italiano, in cui fra gli altri avevano brillato nomi come quelli del Ferrari, del Torelli, del Muratori, del Gherardi del Testa... succedeva un ben triste periodo.

Era l'ingresso trionfale dell'operetta coi suoi *kan-kan* e della *pochade* con le sue banalità; mentre una misera critica, osannante a tutto che fosse importazione straniera, si scagliava contro ogni manifestazione d'arte italiana, *oh! carità del natìo loco!...;* e le conseguenze funeste di tali fatti si risentono ancora oggi, che tentiamo finalmente scuoterci per la redenzione del patrio teatro.

Il Muratori, che nel frattempo aveva scritto altri lavori, come la *Vita del cuore,* l'*Alessandra,* l'*Antonio Canova,* non immuni dalle tendenze del momento, preferiva ritirarsi dalla scena prima che queste insane tendenze lo soverchiassero.

Con grande dolore (lo dichiara egli stesso) egli abbandonava quella scena, a cui aveva dato più di cinquanta commedie, alcune delle quali mirabili; quella scena da lui tanto amata e che ora vedeva scendere ogni dì più in basso...

Pareva dunque che il Muratori avrebbe taciuto per sempre, quando nel 1898 in un concorso indetto dal Teatro d'Arte, all'occasione dell'Esposizione pel 50.º anniversario dello Statuto in Torino, il Muratori vinceva su 120 concorrenti con una elegante commedia in un atto: *La Figlia d'un grande artista.*

Nè il lungo silenzio, nè la vecchiezza avevano in lui estinta la comica scintilla!... Tre anni più tardi, a settant'anni, il Muratori scriveva per Ermete Novelli quello squisito atto che è il *Precettore di Molière,* che il Novelli, interprete magnifico, porta tutt'ora trionfalmente in giro per le migliori scene dell'Italia e dell'estero!...

Ed oggi che scriviamo, il vecchio e instancabile commediografo pone fine ad un lavoro, di soggetto aristofanesco, *I Cavalieri;* di cui pure interprete sarà il Novelli!

Grandi quasi sempre furono gl'interpreti del teatro muratoriano: la Cazzola, la Ristori, la Tessero, la Marchi-Maggi, la Pezzana, la Marini, la Duse; e, fra gli attori, il Pieri, il Vestri, il Bellotti-Bon, il Garzes, il Rossi, il Leigheb, il Salvini, il Morelli, il Peracchi, l'Andò, il Novelli... Quali nomi e quante memorie!...

In Roma, sempre olimpicamente indifferente, fu pel primo il giornale *Il Tirso* a prendere l'iniziativa di ricordare l'opera del Muratori in occasione delle sue *nozze d'oro* con l'Arte; e vi fecero seguito un bell'articolo di Manca sulla *Tribuna* ed altri scritti sul *Giornale d'Italia,* sul *Popolo Romano,* ecc.

Fot. Fratelli Desimoni, Roma.
Ultimo ritratto di Lodovico Muratori (1904).

E fu una commovente concordia di lodi e di augurî per il decano dei commediografi italiani, pel cavaliere dell'arte e della vita. *Musica e Musicisti* ben lieta si unisce a questi omaggi e a questi augurî.

Francesco Saverio Kambo.

GIUSEPPE GIACOSA E LA SUA NUOVA COMMEDIA

di Anonimo

da "Musia e Musicisti" del dicembre 1904

GIUSEPPE GIACOSA.

Giuseppe Giacosa e la sua nuova Commedia.

(Fotografie Varischi, Artico & C., Milano).

La commedia nuova di Giacosa *Il più forte* era aspettata come.... si aspetta una commedia di Giacosa. L'artista e l'uomo sono ugualmente cari al pubblico: l'uno e l'altro sono fatti di probità: l'artista è limpido e profondo, l'uomo schietto e nobilissimo; l'artista infonde in tutto quello che fa una freschezza di poesia ottimista e commovente, l'uomo ha in ogni suo atto l'impronta d'una bontà, d'una affettuosità irresistibili. Il teatro italiano che è in periodo di attività, di risveglio e di conquiste, ha, primo di tutti, il nome di Giacosa e se ne gloria. Il pubblico che ha visto il poeta di un medioevo tragico e insieme gentile diventare l'indagatore sobrio e potente della vita moderna in *Tristi amori* e in *Come le foglie,* sa che ogni opera nuova di Giacosa è certo un invito all'arte più semplice e austera nel teatro che l'arte spesso diserta, e la poesia o umilia o rende grossolana.

Quindi la sera del 25 novembre l'Alfieri di Torino era formidabile di folla e di individualità. L'arte, la scienza, la mondanità, la politica, il giornalismo, la musica erano in teatro rappresentati da campioni degnissimi. Il sipario si alzò davanti a una platea stipata, a

delle gallerie riboccanti. Ormai tutti i nostri lettori conoscono la cronaca di questo successo. Sebbene il primo atto sia passato male osservato, male capito da chi non ha visto in esso una sapiente e stretta preparazione degli avvenimenti successivi, il secondo corse tra il fervore e lo strepito dell'entusiasmo, e tra gli applausi più vivi e i più fervidi saluti a Giacosa si svolse il terzo atto interrotto da un grande battimani a metà e ripetutamente applaudito alla fine.

IRMA GRAMATICA.

Nè è il caso che ci dilunghiamo dire chi sia il più forte. Il più forte è colui che ha rotto ogni legame, i più cari anche, per essere libero da ogni compromissione, da ogni schiavitù determinata nella vita dalla forza preponderante del danaro; il più forte — malgrado le apparenze possano testimoniare il contrario — è colui che posto a dover scegliere tra la ricchezza fulgida e la coscienza serena, presceglie la gioia d'una povertà operosa alla opulenza d'una ricchezza vergognosa. Codesto problema che scatta a ogni minuto della vita, davanti a noi, come un trabocchetto che bisogna o infrangere o patire, è stato presentato dal Giacosa in condizioni specialmente drammatiche, giacchè egli ha impersonato i due termini del dissidio in due uomini strettamente concordi di sangue e di affetto, tra i quali dunque la discordia di principî sarà terribile e separatrice come un taglio di spada in un corpo. Un banchiere fortunato, incapace di immoralità che il codice contempli, ma capace d'ogni lestezza e d'ogni gaglioffería consentiti dalle leggi, è nel tempo stesso il migliore dei padri; per il figlio vive, per lui si arricchisce. Ma il giorno in cui il figlio che non ha conosciuto che una parte — la parte famigliare, tenera, protettrice dell'anima paterna — conoscerà anche l'altra — avara, formidabile come un falco da preda — che cosa avverrà nell'animo suo, s'egli è puro, come è difatti, giacchè la ricchezza paterna gli ha consentito ogni elevazione, e l'ha fatto sicuro contro le insidie del bisogno che stringe e dell'ostacolo duro che si pena a infrangere? Il Giacosa ha dipinto mirabilmente non solo la complessa psicologia del padre, ma anche il più complesso stato d'animo del figlio, che ha gli affetti e la riconoscenza, le memorie in lotta acerba con la sua concezione di ciò che è probo che gli comanda di condannare. Il figlio rinunzia alla ricchezza paterna, ma

ORESTE CALABRESI.

non sono nell'atto fierezze declamatorie, come usava anni sono; egli soffre d'amore e d'onore, egli ha in quel momento la coscienza sensibile come un cuore, e staccandosi dal

VIRGILIO TALLI.

padre, par che egli lo avvolga in una grande carezza senza gioia ma con infinita pietà.

Da questo conflitto altamente drammatico e poetico, chiuso dal Giacosa in una nitidezza magnifica di linee, salta fuori un altro significato della commedia; quello dell'essenza morale degli affari, quali sono divenuti lentamente trasformandosi dalla forma rudimentale dello scambio, fino alla raffinatezza

RUGGERO RUGGERI.

astratta e insidiosa che ora sono. *Il più forte* contiene una constatazione sottilissima: che ci sono certe forme di disonestà di classe, che viste dentro nella classe che le compie, non hanno aspetto repulsivo; ma anzi appaiono azioni logiche, fiore naturali e legittime a quell'atmosfera; è solo chi le contempla di fuori, senza che la lotta gli rombi intorno e lo minacci, che ne vede l'iniquità.

L'artista ha indagato l'essenza di questo fenomeno e ha studiato gli elementi protettivi che vi si assiepano intorno; affanno di vittoria, necessità di demolire, per non essere demoliti, reti complicate di interessi loschi e onesti, bisogni di femmine e di uomini, tradizioni consacrate, reciprocità di colpe, una quantità di fattori tipici, che il Giacosa ha, o interamente posto in luce, secondo la necessità dell'opera teatrale, oppure appena accennati, ma però in modo incisivo.

A. GIOVANNINI.

Su questa base veramente magnifica, è posto l'edificio d'una azione: azione d'amore, di gelosie, di intrighi, di tenerezze e di armi cavalleresche, un'azione serrata, svolta con una logica rigida, calda talora di una passione irresistibile; e oltre a questo un linguaggio teatrale e insieme letterario, d'un suono così vivo e preciso, e d'una così giusta e bella tinta, come forse non avevamo ancora mai avuto sul teatro.

Il più forte ha avuto una buona esecuzione, un poco conturbata dal panico d'una folla così insigne e d'una responsabilità così grave. Vi recitarono il Calabresi con la consueta pienezza vigorosa, la Irma Gramatica con una grazia aspretta e tagliante perfetta, il Ruggeri con fervore, il Talli con causticità, il Giovannini, la Vestri ottimamente.

Eugenia Fougère. — I giornali americani, nel loro entusiasmo, l'hanno denominata la grande Fougère. A Parigi essa è la maggiore *étoile* delle Folies Bergères.

Fot. F. Scattola, Venezia.

EUGENIA FOUGÈRE.

Artista piena di spirito, è d'una vivacità indiavolata, penetrante, eccitante collo sguardo felino, il sorriso e l'ondulazione sussultante del suo corpo d'almea.

Viens nous aimer, ô ma bergère!
L'amour est partout: dans les airs
Flotte, pour exciter mes nerfs
Un grisant parfum de Fougère.

Quand'essa fu a Berlino, la moda stessa ne prese motivo: tutti portavano qualcosa alla Fougère. Perfino nei ristoranti si servivano alcuni piatti speciali, d'occasione, piccanti, ben drogati, eccitanti la digestione, tanto da imitare in qualche maniera le argute facezie della divetta, e che erano intitolati al di lei nome.

Eugenia Fougère è nata nell'antica sede dei papi, Avignone. Debuttò a Marsiglia, ed all'età di soli 15 anni era già scritturata per il cervello del mondo, Parigi. Rimarcata ed applaudita, trovò subito offerte per Nuova-York, ove riportò successo, estesosi poi per tutta l'America ove fu di passaggio.

Per cinque anni di seguito cantò a Napoli suscitando negli impressionabilissimi napoletani un entusiasmo, un delirio indescrivibili. Al punto ch'essa si diede a cantare in dialetto napoletano colla Compagnia di Edoardo Scarpetta al teatro Bellini ed al Sannazzaro.

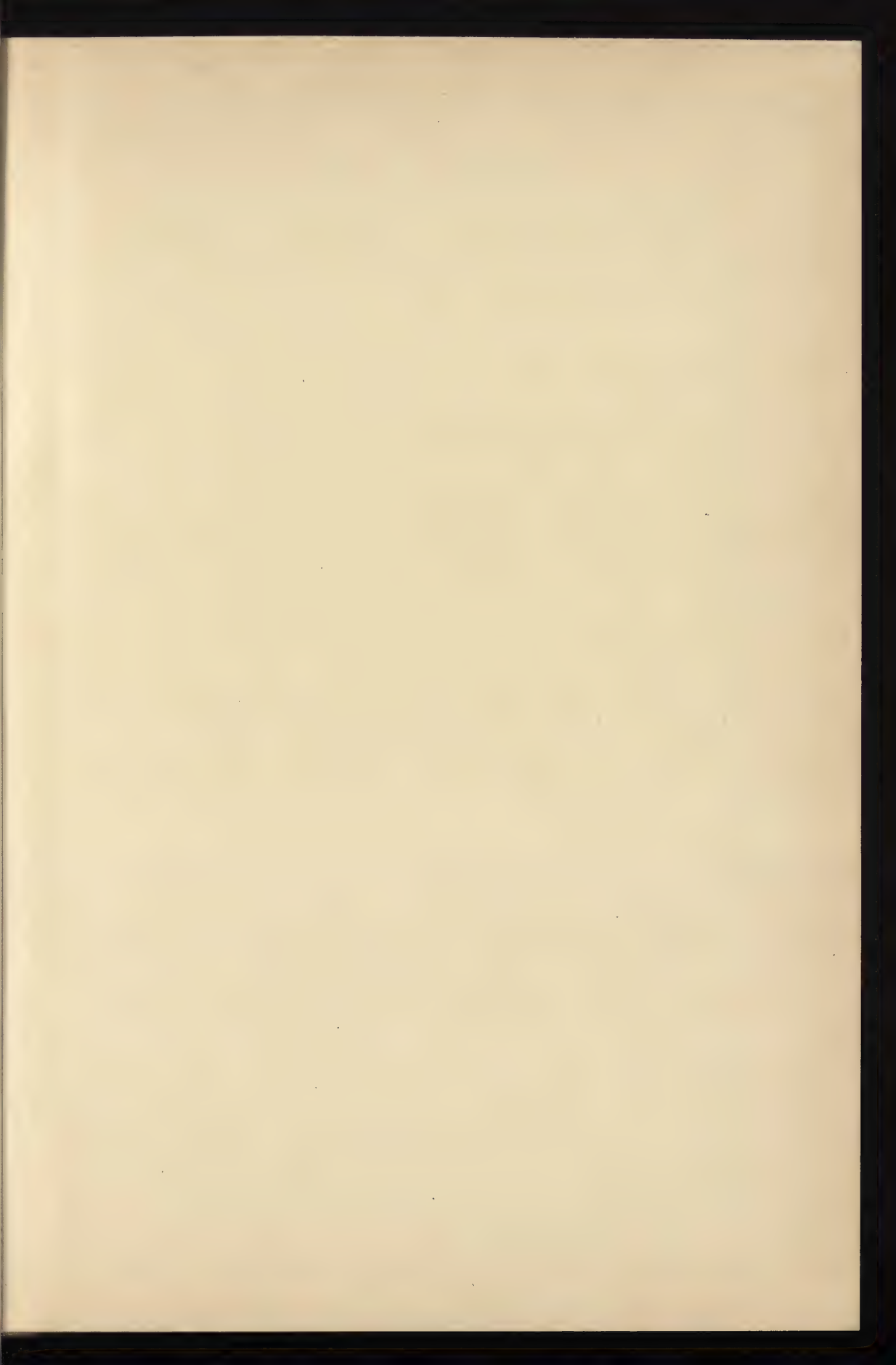
In Italia la Fougère è bene accolta, ed essa è *enchantée* del nostro bel paese e del pubblico italiano; basti dire che viene ogni anno a passare sei mesi in Italia, e che trovasi scritturata nella Compagnia di Nicolino Maldacea.

A Roma, a Milano ov'essa venne per la prima volta sei anni or sono, l'accoglienza ed il successo eguagliano quanto si è detto per le altre città.

Ultimamente fu all'Eden di Milano, ove il pubblico accorse per rivederla, riudirla, ridere e farsi un'oncia di buon sangue.

L'anno scorso, nel mese di settembre — e tutti se ne ricorderanno — veniva assassinata ad Aix-les-Bains la *demi-mondaine* Eugènie Fougère, e tale notizia suscitò un vero clamore nella stampa, poichè si credeva trattarsi della cantatrice, mentre invece non c'era che omonimia. I giornali pubblicarono articoli, necrologie corredate dal ritratto della creduta vittima. Figurarsi quando l'artista vide e lesse tutto questo po' po' di roba; credette di trasognare, nè si era mai immaginata di esperimentare per conto suo il lugubre capriccio di Carlo V.

Eugenia Fougère trova Milano *tout simplement adorable;* è una città *tout à fait comme Paris* per i suoi negozi, le sue strade, i palazzi, la vita brillante e rumorosa.

Tout est pour le mieux!

IN UN TEATRO CINESE

di Alfonso Palumbo

da "Musica e Musicisti" del maggio 1905

una deferenza involontaria ch'egli non aveva mai inteso di dimostrare all'indocile dama di compagnia di Lady Henry. Indi egli rimase immobile, colle sopracciglia aggrottate.

Ma la Duchessa corse verso di lei, e non curandosi affatto di suo marito, si gettò al collo dell'anima sua.

— Oh Julie, siete ancora viva? Non ho quasi chiuso occhio tutta la notte tanto ho pensato a voi! Cosa ha fatto quella vecchia. Oh! m'ero scordata! Conoscete mio marito? Freddie, ecco la mia grande amica, la signorina Le Breton.

Il Duca salutò una seconda volta in silenzio.

Julie lo guardò, e tenendo sempre la mano della Duchessa, si avvicinò a lui coi suoi magnifici occhi pietosi fissati sul suo viso.

— Lady Henry le avrà probabilmente fatto sapere.... — gli diss'ella. — In un biglietto che ricevetti da lei stamane, essa mi dice di averle scritto. Non ho potuto resistere al desiderio di venir qui oggi, perchè Evelyn è stata tanto buona con me. Ma.... forse lei non desidera che io venga?

Il nome di battesimo della Duchessa le era sfuggito senza volerlo, e questa famigliarità urtò il Duca. La somiglianza con Lord Lackington era certo sorprendente! E gli tornò alla memoria il ricordo di una visita che era stata fatta a casa molti anni prima, da Lord Lackington e dalle sue due figlie, Rose e Blanche. Egli allora non era altro che un collegiale in vacanza; le due fanciulle, l'una maggiore cinque o sei anni dell'altra, erano state l'anima e il brio di quella riunione. Egli si rammentava di essere andato a caccia con Lady Rose. Ma riconoscendo la necessità di dominare la confusione delle sue idee, egli si sforzò di rispondere freddamente.

— Sarò lieto se mia moglie potrà esserle utile, signorina Le Breton; però in tutta lealtà non posso nasconderle la mia opinione, per quanto abbia potuto formarmene una: ed è che Lady Henry ha dei forti e giusti motivi di lagnanze.

— Lei ha perfettamente ragione — disse Julie con vivacità. — Lady Henry ne ha davvero, lo riconosco.

Il Duca rimase muto per la sorpresa. Per quanto imperioso egli fosse e indurito nel genere d'orgoglio al quale sfuggono difficilmente i beniamini della fortuna, egli si trovò esitante ed a corto di parole.

Nel frattempo la Duchessa, sempre impulsiva, attirava Julie verso una poltrona.

— Sedete, cara! mi sembrate stanca!

Ma lo sguardo di Julie non abbandonava il Duca; essa frenò il gesto premuroso della Duchessa. Il Duca si riebbe tosto e fu lui che le offrì una poltrona. Allora Julie si pose a sedere.

— Sono profondamente dolente di aver contrariato Lady Henry — diss'ella con voce bassa e melodiosa di cui il Duca si sentì involontariamente penetrato. — No certo, oh no! Non difendo ciò che è successo ieri sera! Solo, la mia posizione era divenuta assai difficile in questi ultimi tempi. Desideravo assai vedere la Duchessa, ed era naturale, nevvero? che gli amici intimi di Lady Henry volessero essere personalmente informati della sua salute? Ma sono rimasti troppo a lungo, lo ammetto; fu colpa mia, avrei dovuto impedirlo.

Essa s' interruppe. Quell'uomo severo, appoggiato alla caminiera, aveva, per quanto filistino egli fosse, un'aria franca e disinteressata che l'intimidiva leggermente. In tutta sincerità, essa avrebbe desiderato dirgli la verità. Ma come lo poteva fare? Essa si sforzava a fare del suo meglio, e la sua narrazione non fu più inesatta di tanti altri resoconti di aneddoti mondani usciti dalle bocche le più rispettabili e le più veritiere. Riguardo alla Duchessa la spiegazione della sua amica le sembrava un ideale di candore e di generosità. La sola cosa ch'essa avrebbe forse desiderato, in cuor suo, era di non aver trovato Julie sola a quattr'occhi con Harry Warkworth. Ma la sua bocca leale avrebbe subìto qualunque tortura piuttosto che accusare o tradire l'amica sua.

Il Duca intanto aveva attraversato parecchie fasi di opinioni, mentre Julie proseguiva a esporgli la sua storia. Ciò che lo colpiva forse più era il tono di calma indipendenza con cui essa s'indirizzava a lui, come da pari a pari. Cugina di sua moglie per vincolo di matrimonio, nipote di un vecchio ed intimo amico della sua famiglia; figlia di un uomo di buonissima nascita e che aveva avuto la sua ora di celebrità europea; tutti questi fatti ancora caldi e viventi, e tuttora efficaci, si ergevano per così dire dietro all'attitudine di lei, dandole forza e istigandola. Ma, giusto cielo? i bastardi dovevano forse essere trattati come i legittimi? e non portar con loro nè macchia, nè castigo? Il vizio doveva passare per virtù e valere altrettanto? Il Duca si ribellò.

(Dall'inglese). *(Continua).*

IN UN TEATRO CINESE

Atroce impressione provata da un Europeo.

Il mio amico Lio-u è un cinese europeizzato. Fu educato al *Pe-tang*, ove ricevette il nome cattolico di Andree ed ove gli fu impartita una discreta coltura, grazie alla quale, oggi, occupa un elevato posto nell'ufficio ferroviario di Pekino.

Lio-u, inutile dirlo, parla bene il francese ed è gentilissimo verso gli europei, per i quali nutre stima e ammirazione. Ma ha il grave torto di avermi condotto una volta in un teatro cinese per farmi assistere ad una rappresentazione che, secondo lui, è una *Cavalleria rusticana*.... cinese, ma che per me fu una tortura. Ed ecco perchè.

Il teatro, del quale io serberò ingrata memoria, è uno dei principali di Pekino.

Trovasi nella città cinese presso la porta Cie-men. È tutto in legno ed è di forma rettangolare; può contenere poco più di 500 (cinquecento) persone. Palchi non ve ne sono, ma un unico loggione trovasi a metà altezza tra il piano di platea e il soffitto. La ribalta è di forma quadrata e si avanza sulla platea restando alta da questa poco più di un metro. Non vi è sipario, dal momento che tre lati del palcoscenico sono attorniati dai spettatori. In platea vi sono tavole e panche disposte in senso longitudinale, tal che lo spettatore è obbligato a volgere un fianco alla ribalta. Nel fondo del palcoscenico, a destra e a manca, vi sono due porticine dalle quali escono ed entrano continuamente gli artisti. Ricordo di non averne visto mai uscire uno per volta, ma sempre a due, a tre e talora a vere falangi uscenti da una porta e rientranti dall'altra. — Il teatro cinese non ha artiste.

Camera per gli Artisti
Musica
Ribalta
Sistemazione delle Tavole in Platea e sul Loggione
A
D
Via pubblica
Loggione
ABCD, Platea
Loggione
assito di legno
Unica porta di entrata
Colonne di legno che sostengono l'assito
Scala per accedere al LOGGIONE
Loggione
B
C
assito di legno

Pianta di un teatro di Pekino.

L'uomo, adattando la voce, gli abiti e il fare femminile, sostituisce la donna, che pure ha tanta parte nelle rappresentazioni di qualunque genere esse siano.

Le maschere sono più che orribili; colori foschi, occhi spaventosi ed enormi, barbe lunghissime. Taluni artisti compaiono sulla scena portando sulla schiena delle bandieruole in numero

MASCHERE DEL TEATRO CINESE.

da 6 a 8. Altri portano sulla fronte, a mo' di corna, due lunghissime penne di fagiano. Il vestiario è tutto in seta dai colori sgargianti.

E che dirò ora del canto?.... Privo di qualunque melodia, sembra un flebile lamento che venga di sotterra. Questo canto indisponente è ricco di acuti i quali tutti finiscono in una specie di ruggito che produce ilarità nei gaudati spettatori. Sulla ribalta, dietro agli artisti, è la musica, strana accozzaglia di primitivi e disparati nonchè rozzi istrumenti.

Due o tre *kou-tsee,* specie di violino a due o quattro corde, il cui suono ricorda in modo esatto lo stridere che fa il vetro quando vien tagliato dal diamante. La forma di questo *kou-tsee* si avvicina molto a quella di una grossa pipa. La inconcludentissima orchestra è completata da un piatto che, durante lo spettacolo, viene percosso senza compassione e senza tregua con un martello; da un acciarino che a me parve il solo istrumento superiore, da un tamburo dal suono secco e da qualche flauto cinese dal quale escono tutt'altro che vellutate melodie.

MASCHERA DEL TEATRO CINESE.

Non mi riesce vedere, tra i spettatori, una figlia del cielo. Forse perchè lo spettacolo era più che licenzioso.

Ed ora veniamo all'applauso. Ogni acuto, ogni atto osceno ebbe il suo. Questo applauso si esplicò in urli che avevano del feroce ed in un generale e simultaneo sollevar di braccia che mi fece pensare, con raccapriccio, ad una rivolta. Intanto la musica incalza e il pandemonio raggiunge il colmo. Durante il fragore dell'applauso io ebbi la terribile visione di trovarmi in una bolgia infernale. E tanta ira di Dio durò circa dieci minuti per ogni applauso! Lo spettacolo fu in un solo atto. Cominciò a mezzodì e finì.... non so quando, perchè verso le sei di sera mi liberai da sì atroce martirio, chiedendo gentilmente scusa al colpevole Lio-u, il quale, un po' corrucciato, non potè fare a meno di esclamare: Come!... ora che comincia il bello se ne va!....

Durante lo spettacolo i cinesi mangiavano dolciumi e frutta, bevevano l'immancabile thè e, naturalmente, Lio-u si fece un dovere di offrirmi dei canditi e del latte coagulato. I venditori hanno libertà di girare ed offrir la merce durante tutta la rappresentazione.

Sicchè in breve il locale diventa una indecente taverna, degno tempio di tanta arte.

Occorre aggiungere che quel teatro essendo in legno, come tutti i teatri del celeste impero, un semplice assito protegge la rappresentazione dai rumori esterni. Sicchè il vociò delle strade, il rumore prodotto dai carri trainati sulle accidentate vie concorse ad aumentare il frastuono e più di una volta dovetti proteggere i miei timpani.

"Kou-tsee", specie di violino cinese.

Eppure Lio-u è convinto che io mi sia divertito!....

Alfonso Palumbo.

IL TEATRO CINESE

di Anonimo

da "La Lettura" del luglio 1907

SOMMARIO

IL TEATRO CINESE.

IL teatro cinese è forse il teatro più sconosciuto a noi. Prima di tutto le buone Compagnie cinesi ono rare; le loro *tournées* troppo costose, la oro messa in scena, i oro costumi, il loro linguaggio sono così particolari e bizzarri, che ına Compagnia uscita lal Celeste Impero non vrebbe tra noi che un reddo successo di cuiosità. Accontentiamoci li vedere con qualche olpo d'occhio rapido meccanismo di quet'arte drammatica, e inatteso del suo funionamento.

In Cina ci sono pochi eatri, nell'interno stesso el regno; tutt'al più ualche teatro di marioette, oppure ogni tanto egli attori privati che agati largamente da ualche alto mandario, danno delle rappreentazioni di beneficena, in occasione di qualhe festa di famiglia, o onore di un Dio. Non hanno teatri veri e ropri che nei grandi entri: a Canton, a cianghai, a Pekino, ecc. generalmente questi eatri portano dei nomi tti per invitare il pubblico ad andare a distrarsi al « Giardino della Felicità » « Alla Gioia », « Alla Casa delle Grandi Gioie ».

UN UOMO TRAVESTITO DA ATTRICE AMOROSA MODERNA.

Oltre a questi teatri bisogna ricordare i *cafés-concerts* dove delle piccole bambole truccate e vestite di satin cantano con una voce acuta e monotona delle canzoni d'amore accompagnandole con un mandolino primitivo.

I teatri cinesi propriamente detti non si rivelano al pubblico — come i nostri — per mezzo di un'insegna esterna: un semplice avviso annunzia il titolo della commedia, e se non fosse lo strepito assordante della musica cinese che si sente da lontano, nulla farebbe supporre ciò che avviene all'interno; un interno di casa, di solito, piuttosto sporco.

Vi si entra pagando una somma piuttosto modica: un franco nella nostra moneta e si ha diritto a una sedia: i palchi, che si compongono semplicemente di un banco davanti a una tavola, e possono contenere 5 o 6 persone, costano da 10 a 15 franchi.

Là i cinesi di qualità, grossi mandarini o commercianti arricchiti, han davanti a loro dei *desserts*, e fumano, durante la rappresentazione, o un sigaro, o la pipa ad acqua; non però l'*opium* che si fuma solo nei *cafés-concerts*.

Che cosa si rappresenta?

Generalmente delle commedie guerresche risalenti ai tempi delle vecchie dinastie. I costumi sono scintillanti, la musica, con tamburi, cembali e gran cassa assorda le orecchie, il linguaggio degli attori che gridano dei monosillabi è generalmente un dialetto cinese antico che nessuno comprende; ma di tempo in tempo un comico che parla il dialetto del luogo richiama il pubblico alla realtà con qualche scherzo grossolano che fa tremare di riso il ventre di qualche mandarino; facezie quasi sempre sudicie, che af-fascinano l'uditorio.

Un attore travestito da donna in costume festivo. (Epoca dei Mings).

Come il cinese è insensibile al dolore percettibile da un europeo, così la sua sensibilità intellettuale è minore della nostra; per eccitare i suoi sensi occorre sempre l'esagerazione.

Nella sala circolano dei camerieri che versano il the e ogni dieci minuti vi danno una salvietta a spugna, bagnata d'acqua tiepida, perchè vi asciughiate il viso e le mani. — Prendete, mi diceva il mio interprete, ciò scaccia i microbi « nemici ». — Convien notare che la biancheria è più sporca dell'ambiente.

Le rappresentazioni hanno luogo quasi ogni giorno, ma se c'è un fatto pubblico o una festa nefasta, esse sono interrotte, perchè il cinese è soprattutto superstizioso. I cinesi di buona famiglia vann

Duetto d'amore. - Gli attori sono uomini.

rado a queste rappresentazioni; preferiscono farsi
nir la Compagnia a domicilio.
Questo è detto per le grandi città, perchè per il
polo cinese il teatro è qualche cosa di sacro.
gni festa di villaggio ha i suoi musicanti e i suoi
tori, e spesso si dà una rappresentazione per rin-
aziare un Dio d' aver
rmato un'inondazione o
rmesso la cattura d'un
igante.
Gli attori cinesi sono
neralmente la feccia
lla società. Anzi co-
inciano per lo più come
hiavi al servizio d'un
n Achon o capo-comico,
spazzano la sala e cam-
ano le scene, che sono
l resto assai semplici,
acchè consistono in
alche tappeto, una ta-
la, l'orchestra in fon-
alla scena, visibile al
bblico: a destra e a
istra due porte. Ma
ttore sale di grado; e
ne sono a Pekino che
adagnano 10 mila taëls
' anno (40 mila fran-
i). Tutte le parti di
nne sono attualmente,
i grandi centri, soste-
te da uomini.
Nelle commedie il
amma e la comicità so-
un po' mescolati; eroi,
ine, buffoni. Le scene
no sempre assai licen-
se, i costumi della vita
uale sono posti in ri-
olo; la rappresenta-
ne degli atti della vita
bizzarra; montar a ca-
lo è espresso dall'atto
inforcar una frusta;
attori che si inseguono
escono da una porta
rientrar da un'altra
no una battaglia.
l teatro cinese ha avu-
un'origine pittoresca.
fondato dall'impera-
e Ming Wang, che re-
va verso la metà del
V secolo; è curioso
ervare che questo im-
atore, fondatore del
ro cinese, era un gran
ico dei letterati.
i racconta che una sera Ming Wang passeggiando,
prese due scolari in grande conversazione. Uno
essi accennando al cielo diceva: « Guarda, è
stella dell'imperatore, gli toccherà qualche di-
zia... »
- Dunque, gli disse l'imperatore, tu credi che mi
iterà una disgrazia!

— Sì, Figlio del Cielo, rispose tremante il ragazzo.

Il giorno dopo l'imperatore ordinò con un editto la distruzione di tutti i libri scolastici. Poi, racconta la leggenda cinese, s'addormentò ed ebbe un sogno meraviglioso. Egli era nella luna, circondato da esseri straordinari, che al suono d'una musica squisita, rivestiti di stoffe preziose: danzavano. Svegliandosi, fece allora delle costruzioni nel suo giardino, fece venir degli uomini, li vestì, ed aiutato da musicisti, ricostruì il suo sogno. Il teatro era fondato.

UN INNAMORATO CHE FA LA CORTE ALLA SUA BELLA
(Le due parti sono disimpegnate da uomini).

(*La Vie illustrée*).

La microfotografia.

La microfotografia permette di fissare sulla carta le immagini aggrandite del microscopio.

I progressi della fotografia negli ultimi due decenni hanno favorito l'introduzione di questa scienza nella tecnica microscopica.

Colla fabbricazione di lenti microscopiche più per-

Un polmone d'uomo.

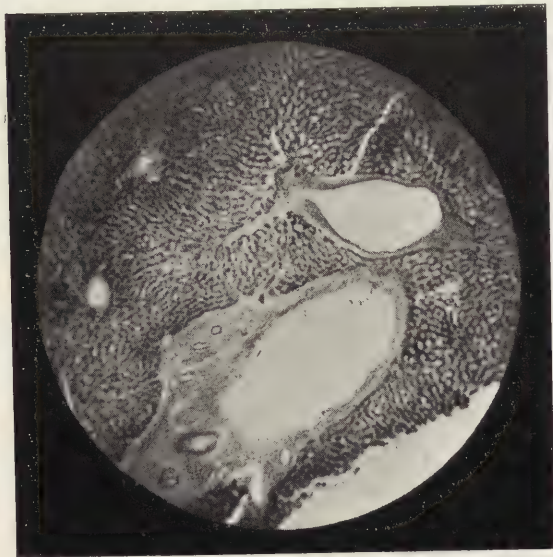
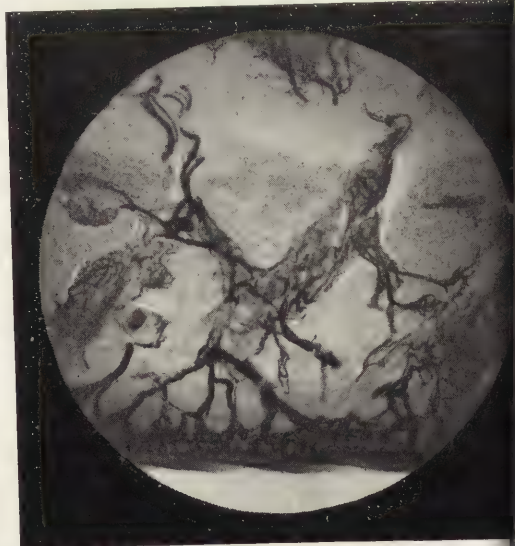
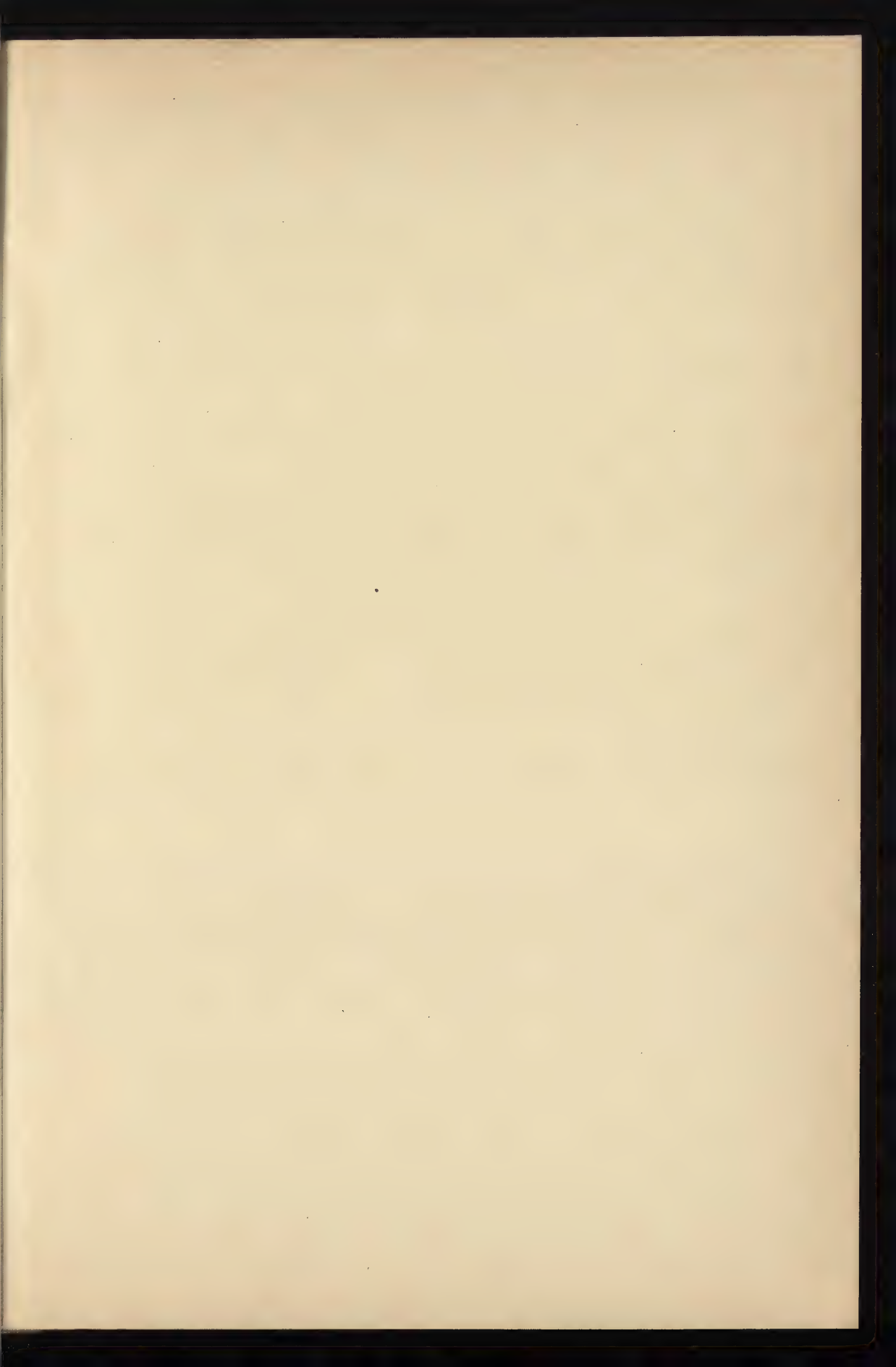
fette, la fotografia microscopica è riuscita a sostituire in gran parte il disegno al microscopio ad occhio nudo o colle camere lucide, perchè dà dei disegni più esatti, più precisi ed in tempo più breve.

L'impiego su vasta scala della microfotografia è stato favorito in questi ultimi tempi dai progressi

Il fegato dell'uomo

fatti nelle diverse scienze, e viceversa la microfot grafia aiuta le scienze e queste aumentano il bene sere generale dell'uomo. Così in medicina, zoologi botanica, nel campo vastissimo della batteriolog (igiene, studio delle epidemie), in chimica, nel ram delle sostanze alimentari, in mineralogia e cristall

I reni dell'uomo.

grafia e recentemente in Germania anche nella me lografia moderna, campo vastissimo che studia costituzione delle leghe di diversi metalli, l'influe del carbonio o di altre sostanze sulla qualità e r stenza dell'acciaio e della ghisa impiegati nelle in strie e nelle costruzioni.

La pelle dell'uomo.

IL MAGO DELLA SCENA

di Mario Corsi

da "Il Secolo XX" del dicembre 1908

INSERVIENTI DELL'ASILO.

volti e dalle loro persone così minuziosamente pulite, per comprendere tutta la bellezza della nuova istituzione.

UN ESEMPIO DA IMITARE.

La quale deve essere come un buon esempio da imitare in tutte le fabbriche e in tutti gli opifici in cui lavorino delle donne. Già in Italia l'asilo per lattanti sarà istituito in tutte le rimanenti manifatture di tabacchi; ma è bene che anche gli industriali privati sentano tutto il bene che essi possono fare mediante un'istituzione che è bella, nobile ed umana, e che toglierà sempre più i dissensi, o una parte di essi, tra capitale e lavoro....

ALFREDO LABBATI.

Fot. di Dante Paolocci.

* * *

Fot. Dornac, Parigi.

VITTORIANO SARDOU, NELLA SUA CASA DI PARIGI, CON UNO DE' SUOI FIGLI (1908).

IL MAGO DELLA SCENA

— VITTORIANO SARDOU. —

Un altro lutto per le lettere e per il teatro! La mattina del giorno 8 novembre è morto Vittoriano Sardou, il più popolare degli autori drammatici. Per più di mezzo secolo, questo tenace lavoratore ha creato, per il piacere dei suoi contemporanei, i più vari spettacoli. Ha fatto ridere sulle debolezze umane, ci ha commosso coi casi pietosi di personaggi immaginari, ha sferzato i vizi, esaltato le virtù ed è stato il grande dominatore dei pubblici di tutto il mondo. Nel giorno in cui comincia per lui il giudizio della posterità, tracciamo qui i casi della sua vita operosa, e colla parola e colla fotografia penetriamo nell'intimità della sua casa, dove soleva ricevere le visite di tanti ammiratori, colla stessa affabilità con la quale avrebbe accolto dei vecchi amici.

UN MANTELLO STORICO.

Fra gl'innumerevoli proverbi che dovrebbero rappresentare la saggezza dei popoli e ne sono, molto spesso, l'afflizione, ve n'è uno che passa per profondo e che a me pare, sovra gli altri, assurdo e sciocco: " L'abito non fa il monaco „.

Si ha un bel gridare l'aurea sentenza; l'uman genere è fatto come è fatto, ed un abito ben tagliato, elegante, di moda, dischiude assai più facilmente le porte della gloria e della fortuna, di un abito scolorito, trasandato e di vecchio modello. L'apparenza è tutto nella vita, e di tale verità ben persuadersi dovette il giovane Sardou, allorchè, nel 1851, si presentò all'editore Firminio Didot, per offrirgli l'opera sua nella compilazione del grande dizionario degli uomini illustri, che quegli stava pubblicando.

Vittoriano Sardou aveva allora appena

ventun'anno. Nipote di un bravo chirurgo che aveva fatto le campagne d'Italia ed aveva raggranellato un po' di gloria e molta miseria, e figlio di un professore che nei tardi anni, dopo molte peripezie, si era dato filosoficamente a commentare con sapienza Rabelais, Vittoriano — nato a Parigi il 5 settembre 1831, — aveva seguito da ragazzo il genitore in vari collegi e poi era tornato nella capitale per studiarvi giurisprudenza, che poi abbandonò per darsi alla medicina, scienza più attraente per coloro che non considerano il pensiero e il sentimento come un miracolo isolato in noi e indipendente dal nostro corpo. Nell'ospedale di Necker rimase qualche tempo; ma presto l'autopsia dei cadaveri gli apparve non meno odiosa del diritto, e un bel giorno, nonostante la miseria che lo stringeva da tutte le parti, nonostante i reclami dello stomaco — che non ha ideali — gettò via i ferri chirurgici, come aveva gettato via le pandette, per dedicarsi alla letteratura, l'ammaliatrice che aveva sempre avuto per lui sguardi affascinanti.

Fot. M. Branger.

Vittoriano Sardou nel parco della sua villa a Marly.

Ahimè! Gl'inizî letterarii raramente furono rosei e facili: per Sardou si mostrarono addirittura neri e sconsolanti. I giornali e le riviste non erano facilmente accessibili per un giovane senza nome e così male in arnese; gli editori, sprofondati sino al naso nella vecchia letteratura degli antichi romanzieri, conservatori, se non retrogradi, in fatto d'arte, facevano viso ostile a tutto ciò che era giovanile e sapeva di nuovo; dei teatri non c'era da parlarne, invasi com'erano e dominati da una quindicina di collaboratori o discepoli di Scribe, letterati di mediocre valore, ma laboriosi tutti e tenaci, gelosi custodi del monopolio delle scene.

Tale si presentava la situazione al giovane scrittore allorquando pensò di entrare audacemente nell'agone.

Sardou aveva dunque appreso che un editore cercava degli scrittori pel suo dizionario e decise di presentarsi. Ma, ahimè! la sua guardaroba era assai sfornita o, per essere più giusti, non lo era affatto: le sessanta o settanta lire che egli guadagnava impartendo, ai quattro

punti cardinali di Parigi, lezioni di latino, che ei ben conosceva, e di greco, che non conosceva troppo, non gli permettevano spese eccessive per vestirsi. L'unico suo patrimonio era un *lord Raglan,* un mantello di moda molto tramontata e di colore.... un colore che Sardou, raccontando nei tardi anni l'episodio, non ha mai potuto definire, un colore che oscillava fra il grigio, il verde e il rosso. Questo indumento archeologico gli serviva tanto da *redingote* quanto da *pardessous.*

Da un amico studente in medicina si fece prestare un paio di pantaloni che, se non eleganti, potevano con un po' di buona volontà dirsi *passabili;* e così vestito, si presentò all' editore. Firminio Didot non rimase gran che commosso dall'aspetto famelico e misero del giovane, fece una smorfia, come per dire che con un simile *Raglan* era impossibile saper scrivere qualcosa di buono, e poscia lo licenziò. Ma dopo qualche giorno, richiamatolo, tanto per provare, lo incaricò di una biografia del medico Jérôme Cardan.

Sembrò a Vittoriano che gli si schiudessero dinanzi i sette cieli: era ancora l'età delle grandi illusioni la sua! Consacrò un mese di ricerche pazienti e minuziose nelle biblioteche e il lavoro riuscì ben fatto; egli lo definì poi, anzi, eccellente. L'editore si congratulò con lui e gli diede, quale compenso.... trenta lire, un centesimo circa per linea.

Quel bravo Didot lo aveva pagato in ragione dell' abito che lo scrittore indossava: con quel *lord Raglan* la biografia di Jérôme Cardan non valeva più di trenta lire....

L'abito fa il monaco.

Vittoriano Sardou nel 1865.

L'INSUCCESSO DELLA PRIMA COMMEDIA.

Questi miseri guadagni rendevano di più in più difficile l'esistenza a Sardou: la povertà lo cacciava da per tutto, dalla Rue Garancière alla Rue d' Enfer, dalla Rue des Postes al Quai Napoléon e alla Rue des Beaux-Artes. L'avversa fortuna però non lo scoraggiava.

I poeti, in ogni età, furono esseri forti,

Fot. Braun, Clément e C., Parigi.

VITTORIANO SARDOU NEL 1890.

con un'unica debolezza: quella di fare dei versi. Sardou era poi un vero campione d'audacia. Nessuno accettava l'opera sua, è verissimo, ma egli scriveva. In quel tempo compì difatti una tragedia svedese, *Reine Ulfra,* dove, con una innovazione assai curiosa, i versi erano proporzionati all' importanza sociale dei personaggi: la regina parlava in alessandrini, i ministri si accontentavano di versi di dieci piedi e il popolo si esprimeva in piccoli versi tronchi....

L'innovazione era originale, ma fece ridere coloro che ne ascoltarono qualche saggio.

Allora scrisse un'altra commedia, *La taverne.* La storia di questo primo lavoro del Sardou che affrontò il fuoco — e

che fuoco! — della ribalta, merita di essere narrata.

Nel mese di settembre del 1853, il giovane autore, già noto nelle direzioni teatrali parigine per parecchi manoscritti religiosamente respinti, portò all'Odéon una commedia intitolata *La taverne;* secondo l'uso, la depositò nello stambugio del portinaio. Questo personaggio importantissimo, come tutti i portieri di teatro, si chiamava Costant. Costant, scettico e malizioso, celava sotto la sua livrea una profonda filosofia: egli conosceva il substrato delle cose umane! Prese il manoscritto e lo pose sopra una torre di altri copioni, dicendo:

— Tutti gli autori hanno riportato le loro commedie bocciate dalla precedente Direzione....

Poco dopo, Gustavo Vaez, direttore del teatro, scendeva le scale con una nuova giovane attrice, la Bérengère. Il portiere-filosofo mostrò gli scartafacci; Vaez ne prese uno, l'attrice un altro, quello di Sardou, e cominciò a scorrerlo. Dalla lista dei personaggi vide subito che le prime parti erano sostenute da studenti e ne rimase estasiata: ciò le avrebbe fornito l'occasione di recitare con un travestimento.

Sollecitato dalla Bérengère, anche Vaez scorse il manoscritto e fu gradevolmente stupito nell'apprendere che la scena si svolgeva in Germania, dove egli aveva studiato. In breve, la commedia fu accettata, ma ne fu allungato il titolo in *La taverne des étudiants.* Nel quartiere latino si sparse tosto la voce che la direzione dell'Odéon aveva accolto una commedia destinata a mettere in ridicolo l'attitudine antigovernativa degli studenti. Il 1.° aprile questi invasero la sala del teatro, decisi, per patriottismo, ad impedire la rappresentazione. Sin dalle prime scene, fischi, grida animalesche, urli furibondi echeggiarono. Allorchè, poi, un attore disse questi versi:

On n'a plus de jeunesse, on n'a plus de pudeur!
Et l'on se croit savant et l'on se croit penseur....

l'ira degli studenti non ebbe più limiti e la tela dovette cadere come era caduta la commedia, prima della fine.

Un autore fischiato al suo primo tentativo — se ne rallegrino pure i nostri giovani scrittori — non poteva che fare bene sperare di sè.

Sardou si prese i fischi, ma non rinunziò al teatro.

SARDOU SPIRITISTA.

Se, frattanto, ignoto egli era come scrittore e i suoi drammi venivano infallibilmente respinti, e il pubblico aveva per lui sibili e.... peggio, una certa fama Sardou se l'era già fatta come *medium.*

Sicuro. Nel 1851 lo spiritismo, importato dall'America, era penetrato anche in Francia, col *medium* Home. Il giovane scrittore francese si occupava allora di scienze naturali e sopratutto di astronomia col Goujon, segretario dell'Osservatorio. Da' suoi studî, dalle sue ricerche aveva ricavato una teoria, nella quale vedeva il principio essenziale di tutte le dottrine religiose, la *preesistenza dell'anima al corpo che essa informa.* Come, infatti, non ammettere questa preesistenza, riconosciuta immortale l'anima? E lo spiritismo non era forse una conseguenza inevitabile dello spiritualismo?

Lo studio di uno dei più grandi pensatori del secolo scorso, *Terre et Ciel* di Jean Rayneaud, finì per avvincere quegli che la fiamma aveva tocco. Il sovrannaturale, o se si vuole il naturale ancora ignoto, l'invase, lo dominò. Fenomeni apparsi allora strani gli rivelarono che era un potente *medium.* Presso una certa signora Japhet, *medium* essa pure, incontrò un professore, il Rivail, appassionato cultore dello spiritismo e che poi di questo divenne il pontefice col nome di Allan Kardec. Sardou gli fornì gli elementi principali del dogma nuovo o rinnovellato.

Qualche anno appresso, sotto l'impulso di uno spirito che pretendeva essere Bernardo de Palissy e non ne fornì mai le prove — sembra che gli uomini mentano anche dopo morti — Sardou eseguì, in casa di Allan, tre disegni complicatissimi su delle tavolette incerate, — egli che non sapeva quest'arte — tre disegni di una stravagante fantasia: la casa di Mozart e gli animali in Zoroastra.

Nel 1858 pubblicò nella *Revue Spirite* un *Voyage dans le planète Jupiter,* un lavoro ormai obliato; e da tutti questi studî, molti anni appresso, nel 1897, doveva derivare una delle sue ultime commedie, *Spiritismo,* lo strano lavoro che fu tanto discusso e che, a dire il vero, non aggiunse nulla alla fama dello scrittore.

—

I PRIMI SUCCESSI.

Tempi tristi e calamitosi contiuavano a volgere pel giovane scrittore. La miseria è un'amica fedele e guai quando a qualcuno si lega! Egli aveva sposato, nel 58, una giovane attrice del Déjazet, che aveva abbandonate le scene e per campare si era data a confezionare cappellini per signora, commercio che fruttava un po' più di quello che fruttasse al marito la letteratura.

Sardou, imperterrito dinanzi all'avversa fortuna, intanto, scriveva, scriveva.... Presentò all'Odéon un *Bernarde Palissy* ed all'Ambigu *Fleur de liane.*

Vittoriano Sardou esce da una solenne riunione dell'Accademia Francese.

Conosciutolo, Paul Féval gli chiese un dramma che avesse per protagonista un piccolo gobbo, ed egli scrisse *Le bossu.* Il dramma, rappresentato nel 1862, sotto la firma di Paul Féval e di Anicet Bourgeois, ottenne un grande successo e fruttò

al suo vero autore.... una polemica furibonda con Féval sul *Figaro,* polemica che interessò e divertì immensamente il pubblico.

Sempre così: quando delle persone di spirito si battono nelle vie, ha detto un umorista, gli sciocchi si pongono alle finestre.

Il vero debutto teatrale di Sardou, dopo l'infausta *Taverne,* ebbe luogo il 27 settembre 1859, allorchè al teatro Déjazet furono recitate *Les premières armes de Figaro,* accolte bene dal pubblico e malamente dalla critica.

L'anno seguente apparvero *Monsieur Garat,* che ottenne un discreto successo e poi *Zampe di mosca,* il 15 maggio, al Gymnase. L'autore recò questa commedia a Rose Cheri, che dirigeva allora il Gymnase, e le raccontò le sue miserie. L'indomani l'attrice annunziò a Sardou che accettava la sua commedia e ordinò a sua moglie un cappello.

Zampe di mosca fu il primo passo nella via della fortuna; la commedia, che accoppiava uno spirito alla De Musset e ad una fantasia teatrale straordinaria, che illuminava di una rapida luce il mondo delle passioni, apparve deliziosa. Rose Cheri, nella parte dell'audace e modesta, amorosa e devota fanciulla — un tipo femminile che doveva riapparire poi in molte altre produzioni sarduiane — ottenne uno de' suoi più clamorosi successi. In quel periodo di romanticismo giulebbato, che non era in fondo che una derivazione di quel romanticismo stesso rinnovellato, Sardou apparve un verista del teatro e la sua piattaforma fu fatta.

Finalmente, l'invidiosa e maligna miseria si decideva a staccarsi dalle sue vesti, e Scribe, il grande Scribe, dovette ricredersi di un giudizio un po' temerario; leggendo una commedia del giovane scrittore, pochi mesi prima, con sovrano disprezzo egli aveva esclamato:

— Quale teatro!... Dove andremo mai a finire....

VERSO LA GLORIA.

A *Zampe di mosca,* seguirono *I nostri intimi, Le persone nervose,* poi *Le donne forti, I diavoli neri, Les vieux garçons, La famiglia Benoiton* e infine *I nostri buoni villici,* nel 1866, la gaia commedia di vita campagnuola, piena di umorismo, di osservazione viva e vera e di sottile satira, in cui i bravi agricoltori di Marly credettero riconoscersi, e inviarono all'autore una deputazione per protestare, che, rassicurata, se ne tornò al natìo paese felice e contenta.

Ormai Sardou aveva preso posto accanto a Dumas e ad Augier e s'incamminava verso l'Accademia, verso la ricchezza e verso la gloria mondiale.

La genialità di quegli che doveva poi esser chiamato il mago della scena, già sbocciava sotto forme diverse, svariate, ma mirava a manifestarsi più tardi in una maniera più uniforme, si avviava, dalla commedia di costumi, alla commedia sociale e al dramma, alla *pièce,* miscuglio di commedia e di dramma senza tragico svolgimento. Del resto, già da quei mirabili lavori burleschi che sono *I nostri intimi* e *Le donne forti* egli era passato alle commedie satiriche di costumi, a *I Benoiton,* e ad un dramma cupo, di un ingenuo romanticismo, *I diavoli neri,* e da questo ad una commedia delicata per sentimento, *La farfalla.*

Per *I nostri buoni villici* si erano levati a protestare gli agricoltori di Marly; per *La casa nuova* la protesta, ed energica, venne dal Governo: i severi censori vi videro un'offesa alla dignità dello Stato e minacciarono lo scrittore dei loro fulmini irati. Sardou li lasciò strepitare e proseguì per la sua via, iniziando quel teatro morale che muove da *Serafina* ed attraverso *Fernanda* arriva a *Patria,* a *L'odio* ed a *Rabagas.*

COME SARDOU SCRISSE *PATRIA* E *RABAGAS.*

È noto quale storico appassionato fosse Vittoriano Sardou. *Patria* fu il suo primo grandioso successo quale drammaturgo storico.

Egli aveva da prima immaginato le avventure di quei due eroi violenti, ambiziosi, rappresentanti l'animosità di una razza e il rancore di un interesse e di un sentimento ferito, le avventure di Karloo e di Ryssor, per un libretto d'opera; ma poi, un giorno si rifugiò nella sua villa a Marly, e, in mezzo alla neve, con un tempo orribile, in cinque settimane scrisse il famoso dramma che è la glorificazione del trionfo dei sentimenti generosi sopra quelli egoistici, il trionfo del patriottismo sull'amore.

Ma se Sardou era un meraviglioso osservatore ed assimilatore del mondo della

storia, lo era del pari del mondo in cui viveva.

Appena uscito di collegio, si era trovato immischiato nelle avventure e fra gli eroi della vita pubblica: sotto l'Impero ci si trovò ancora di più. Conobbe gli uomini dei diversi partiti, fu invitato alle Tuileries, presentato all'Imperatrice. Troppo acuto e felice osservatore egli era, per non riportare sulla scena qualcosa delle sue conoscenze popolari e principesche, delle sue chiacchierate coi deputati del Governo e dell'opposizione, delle serate di Compiègne e dei balli delle Tuileries. Del 4 settembre egli era stato, non soltanto un testimone, ma un attore.

Da tutto ciò doveva uscire quel celeberrimo *Rabagas* che rimarrà sempre il capolavoro di Sardou e che fece tanto chiasso, suscitò tante ire in coloro che, nella caricatura del demagogo senza convinzioni, ma sempre pronto a far parata di bei principî, quando il suo interesse lo riteneva opportuno, avevano visto, alcuni il ministro Ollivier, altri Gambetta, e nel Principe di Monaco lo stesso Napoleone III.

Il mondo non ha cambiato da dopo che Aristofane ha mostrato sul teatro d'Atene la lotta fra Cleone e il beccaio, e Shakespeare ha riempito le scene del Drury Lane delle vociferazioni del suo Bruto. “ Vi sono sempre stati degli uomini per cui le questioni sociali hanno rappresentato delle posizioni sociali „. *Rabagas* ci ricorda *I Cavalieri* e *Coriolano*.

Fot. M. Branger.

Vittoriano Sardou, nell'estate del 1908,
assiste ad una partita di *croquet* nel parco della sua villa di Marly.
(Il giovane a sinistra è Roberto de Flers, autore drammatico, genero di Sardou; nel mezzo è la figlia col nipotino).

Rabagas fu violentemente attaccato al suo apparire, si cercò seppellirlo sotto critiche feroci, violente; alla prima rappresentazione avvenne in teatro una vera battaglia; giornalisti esasperati, fra i quali Edmondo About, parlavano nientemeno che di andare alla replica successiva con rivoltelle, tanto che la seconda rappresentazione, per ordine di Thiers, ch'era allora al Governo, fu proibita. Ma il generale Lamirault, governa-

tore di Parigi, confiscò la lettera, lasciò recitare la commedia e nessun incidente si ebbe più a deplorare.

Il teatro era ormai divenuto dominio incontrastato di Sardou e pel teatro egli scrisse ancora innumerevoli lavori, alcuni dei quali ebbero accoglienze trionfali, altri caddero ed ebbero una vita effimera. Ricorderò *L'odio, Ferréol, Dora, I borghesi di Pontarcy,* una commedia sullo stesso stile de *I nostri buoni villici, Daniele Rochat,* e poi *Divorziamo!* — la brillantissima commedia che tanti autori di *pochades* parigine hanno imitato, in peggio, s'intende —, *Odette, Fedora, Tosca, Termidoro, Madame Sans-Gêne, Marcella, Pamela, Robespierre, Il processo dei veleni.*

IL SIGNIFICATO E IL VALORE DEL TEATRO DI SARDOU.

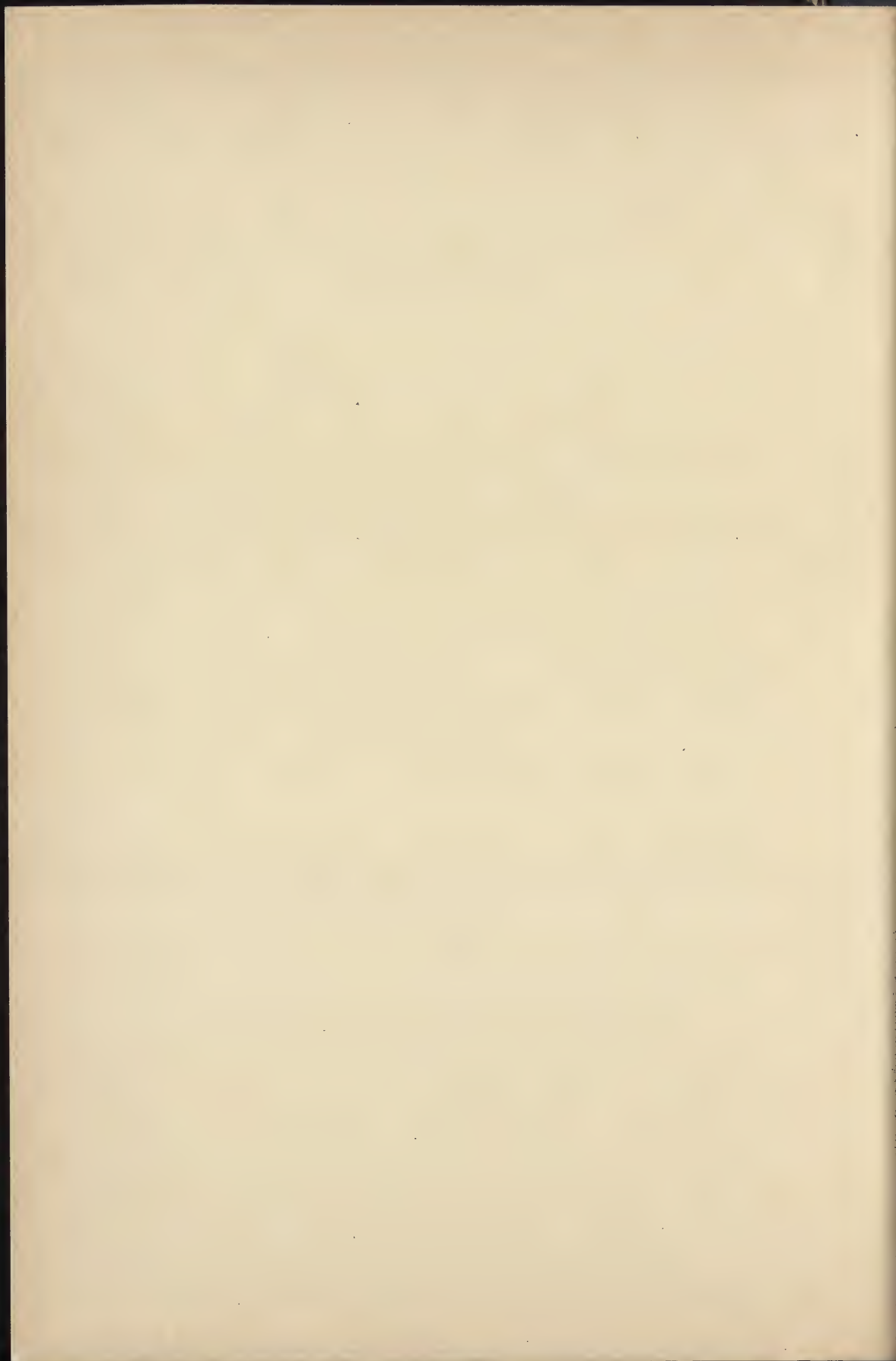
Oggi, sopratutto in Italia, gli innovatori del teatro moderno guardano l'opera di Vittoriano Sardou con un senso di commiserazione e talvolta anche di disprezzo, o arrivano, tutt'al più, a riconoscerle delle virtù sceniche. Il giudizio è eccessivo ed è ingiusto. Nel voler scemare il valore di questo teatro, che rappresenta il teatro francese di mezzo secolo, si ha il torto di ricordare del mago della scena soltanto gli ultimi lavori che, scritti nella vecchiaia, ben poco conservano della robustezza e della genialità di tutta la sua vasta produzione anteriore. Che *Tosca, La strega, La pesta, Il processo dei veleni* e quel *Dante* che scatenò tanti e giustificati sdegni da noi, siano opere non riuscite, in cui l'arte ha ben poco che vedere, sarebbe assurdo negarlo; ma da questo a dimenticare anche *Rabagas, Patria, Zampe di mosca, I nostri buoni villici* e molte altre, o a confonderle tutte in un fascio, molto ci corre.

Il teatro di Sardou appartiene ormai al secolo scorso e di quel secolo, non per anco liberatosi dal romanticismo in cui era sorto, ma che amava rivestirlo sotto un velo felice di verismo, ha tutte le caratteristiche, tutti i pregi e tutti i difetti. In questo teatro, però, vi sono caratteri, passioni e costumi e non si può, nè si deve dimenticare che Sardou ha rispecchiata nella sua opera tutta la storia morale di questi ultimi cinquant'anni, che egli ha colpito in quegli idoli venerati di cui i fedeli sembrano vendicare i minimi insulti, la falsa devozione e la demagogia invidiosa; che ha attaccato i costumi dell'alta finanza e più tardi, in piena reazione democratica, i pretesi salvatori del popolo; che ha messo in ridicolo le debolezze delle riforme sociali e del codice; che ha dimostrato l'assurdo di certi principî, falsamente umani; che ha rappresentato le passioni forti e i vizî e i sentimenti della sua epoca; che ha combattuto pel presente e pel passato e che, infine, dal punto di vista teatrale, per primo forse egli ha manifestato sulle scene il dono delle proporzioni, il sentimento della vita, del movimento, un'abilità tecnica, insomma, non mai raggiunta.

Sardou è stato — non sembri esagerato il giudizio — un discendente in Francia di Molière, di Lesage, di Beaumarchais, e ne ha avuta l'ironia, l'indulgenza, lo spirito leggero e vivace.

Lavoratore instancabile, amò il teatro sopra ogni cosa. La critica intellettuale francese fu aspra, violenta con lui — Zola sopratutto —, ma egli non se ne mostrò irritato e non nutrì mai per nessuno rancore o dispetto. La Francia lo amava e sulla sua tomba ha gettato fiori bagnati di lagrime.

MARIO CORSI.

* * *

MAX REINHARDT E IL TEATRO DI PROSA A BERLINO

di Luigi Rasi

da "La Lettura" del novembre 1910

MAX REINHARDT

E IL TEATRO DI PROSA A BERLINO

ERLINO! Ci fui l'ultima volta con la Duse al Lessing Theater or sono undici anni.

E'irriconoscibile! Il suo sviluppo all'esterno è stato in questo tempo così grande, che non ci si raccapezza più. Io abito all'ovest nel Wilmersdorf: una parte allora esistente sol come campagna, e che oggi è la più nobile della gran capitale. Strade inverosimili per ampiezza e lunghezza; or tutte in asfalto, e senza linee tramviarie, le meno popolose, campo d'azione dei ragazzi, e delle bimbe in ispecial modo, che si addestrano al pattinaggio, piccoli capolavori di eleganza nell'assoluta immobilità del busto, e nel disegno perfetto delle gambine agili; ed ora percorse da una doppia linea di tram nel mezzo, con un grande spazio ai lati per le carrozze, gli omnibus e le automobili che qui vanno a corsa vertiginosa.

In mezzo alle molte stupendissime cose, moltissime ve ne ha di una praticità assai discutibile. Questa faccenda, per esempio, dei tram nel mezzo non mi riesce di mandarla giù. Passi per le grandi strade, in cui è la maggior ricchezza di palazzi, e il minor commercio, come, a esempio, l'incomparabile Kurfürstendam; e passino anche le strade relativamente secondarie... ma nel centro?

Nella Potsdammerstrasse? Nella Leipzigerstrasse? Voglio scendere alla tal fermata? Ed eccomi arrivare colla rapidità della saetta due o tre automobili, un omnibus, una carrozza, un carro, due biciclette. A me, nuovo in tal pandemonio, non dà l'animo di scendere; e conduttore e passeggeri, che non han tempo da perdere, mi ringhiano in viso uno schnell, schnell, a cui rispondo urlando: «Ein Moment, perdio!....». Ma che perdio!...

Il tram si mette in moto, e quand'è in moto non si scende, nè si sale più: bisogna aspettare una seconda e magari una terza fermata, ove la folla sia meno compatta e meno probabile il pericolo di essere schiacciati da un'automobile. Nè men difficile dello scendere si fa il salire, chè, impedita la traversata dalla solita furia, è necessario a volte aspettare un buon quarto d'ora colla *santa pace* italiana l'arrivo di un secondo tram. C'è la ferrovia di città e la ferrovia sotterranea, ma colla loro estensione or così limitata, chi va a pescarle? E i palazzi che fiancheggiano le bellissime e larghissime strade a perdita d'occhio? Enormi, grandiosi, direi quasi inverosimili per la loro gravità con sovrapposizione di torri quadrate, esagone, ottagone, circolari e di balconi enormi, uno diverso dall'altro, con ornamenti bizzarri di ogni specie, in ferro, in ottone, in pietra, in mattone, spesso rallegrati torno torno da bande di fiori vivaci, tra cui campeggia la fiamma del geranio.

La gente, solenne e grave, par fatta a posta per simili case. Ma come di tra esse appaiono architetture dalle linee purissime, che riposano l'occhio e calmano i nervi; così di tra questa gente rigida e austera nel solo aspetto, appaion faccie serene che sono espressione manifesta della maggiore cordialità. Ma io mi son proposto di parlar qui del teatro, e lascio alle guide il compito di illustrare la città magnifica.

Sono ospite di una mia scolara, Ilka von Horn, intelligenza artistica di prim'ordine, esempio chiaro della serietà con cui si segue, si studia, si rispetta l'arte qui, e ho l'opportunità di raccogliere notizie su i teatri e le loro vicende. Curioso, a esempio, è il modo di seguirne il repertorio. Il sabato il giornale annunzia il corso di sette recite dal martedì al lunedì, e la domenica mattina è un affannarsi alle *casse* dei vari teatri per accaparrarsi i posti delle recite prescelte. E la ressa è tale che la signora von Horn vi si reca abitualmente alle dieci del mattino a sostituir la cameriera che vi è già dalle otto per serbarle il posto, trovando pur nondimeno un po' di coda da fare anche per conto suo.

E ciò prova la sete d'arte dei berlinesi, e fors'anche l'esiguità del numero dei teatri: poichè vi hanno qui circhi equestri magnifici e magnifici ritrovi per ogni specie di persone, e una infinità di caffè-concerti e di cinematografi; ma i teatri propriamente detti son circa una diecina, di cui due soltanto i veri depositari dell'arte nelle sue più elette e pure manifestazioni, a mercè di due direttori di molta coltura, di molto talento e soprattutto di molto buon gusto: il *Deutsches Theater* per le rappresentazioni classiche, con Massimiliano Reinhardt, che presento ai lettori nel nuovo ritratto di Benno Berneis, uno dei più giovani e forti campioni della *Secession* tedesca, e il *Lessing Theater* per le moderne con Otto Brahm, campeggianti in esse i cicli delle ibseniane, che son diventati una tradizione di quel teatro, dei quali pur troppo non mi è dato discorrere, non avendo ancora avuto la fortuna di assistervi. Ho visto una recita del *Concerto* (Das Konzert), meschinissima novità di Hermann Bahr, e ho potuto ammirare la sobria eleganza dell'allestimento scenico e la corretta dizione degli artisti, specie di Lina Lossen ed Emanuele Reicher.

Al Deutsches e al Lessing Theater dovrebbe aggiungersi per la sua importanza che gli viene dall'alto, il *Königliches Schauspiel*, teatro del governo, che appunto perchè del governo, è retto da vecchie norme regolamentari burocratiche, le quali si riflettono poi nelle sue rappresentazioni.

Arrivato a Berlino, ho avuto subito una fortuna: di poter assistere alla rappresentazione del *Manfredo* di Byron, da noi dato sempre come oratorio, e sempre indarno studiato per la scena. Mi tardava l'ora e il momento di vedere come si eran potute conciliare la voce umana e l'orchestra piena, specie nella magnifica implorazione ad Astarte, dove la voce di Manfredo, soffocata dalla commozione, dovrebb'essere dolorosa, quasi sospirosa. Dalle parole con cui Nemesi invoca lo spirito di Astarte, accompagnate a intervalli da una tenue illustrazione musicale, sino all'uscita di Manfredo, domina nella scena un ineffabile senso di gravezza. Nemesi vi è cupa, Manfredo lamentevole, Astarte oltre l'umano... E in niun altro luogo l'ispirazione musicale dello Schumann risponde così perfettamente alla poesia del testo e alla tristezza dell'ambiente. Bene: lo Stägemann, un giovane, di egregie doti artistiche e di chiara in-

Emanuele Reicher nel « Concerto ».

metton sempre lo spettatore in uno stato d'animo, il quale risponde volta a volta per una forza di volontà suggestiva all'opera che gli si svolge davanti. Da un teatro reale della gran capitale germanica, mi sarei veramente aspettato un apparato scenico qualcosellina più... regale. Le alpi appunto vi appaiono di una meschinità penosa. Ha un bell'affaticarsi Manfredo, questo Fausto in sessantaquattresimo, a empir l'aria di urla da indemoniato! Quei quattro cocuzzoli di carta o di tela della vecchia maniera immiseriscono l'ambiente e rendon quasi grottesco il personaggio che vi si agita entro. Troppi gran passi ha fatto la moderna scenografia, perchè possiamo ancora contentarci di veder costretti in un quadro di circa dieci metri per lato, estensioni enormi, con ogni lor parte, o alpe, o mare, o pianura, o foresta che sia, ridotta a un balocco di bambino. Un grande scenografo potrà darci l'illusione di una foresta dallo sfondo sconfinato: ma noi dovremo limitare il movimento dei personaggi

Staegemann.

telligenza, ha dovuto lasciarsi ad urla inverosimili non di dolore, non di terrore; ma piuttosto di disperazione rabbiosa, se non addirittura di alienazione furiosa, per veder di coprire l'orchestra, che è come per l'opera, tra il palcoscenico e il pubblico, e far giungere la voce agli ultimi ascoltatori del *Neues Königliches Opern-Theater*, la vecchia carcassa, già Kroll, dalla sala immensa, quadrata, che mal consente a gran parte di essi di vedere e di sentire.

Nè solamente il concorso della musica rende difficile l'esecuzione teatrale del *Manfredo*: ma lo stesso allestimento scenico, il quale richiederebbe, a rendere con relativa evidenza la grandiosità o il fantastico del luogo di azione, come le più alte cime delle Alpi e la Reggia di Arimane, un uomo della rara genialità del Reinhardt, che cerca di trarre ogni effetto dalla maggiore semplicità, riducendo a volte, come per le frequenti tournées, a Monaco nel minuscolo palcoscenico del Künstler-Theater, l'arredo della scena a un orizzonte e due quinte fissi, e a due piccoli spezzati di parete che si allargano e si restringono secondo il bisogno, e variano di colore secondo l'opportunità, colla sapiente distribuzione delle luci, che sono una speciale prerogativa del genio del Reinhardt, e

nella cerchia del primo piano. Sol che passino al secondo, le proporzioni non reggon più. A questo il Reinhardt deve avere pensato coll'uso ch'ei fa molto spesso dell'orizzonte unito, il quale tra qualche giorno si mostrerà al pubblico non più di tela, ma solido, per dargli più chiara l'illusione del vero. Naturalmente, come ho dianzi accennato, il Reinhardt ha anche arredi scenici di grande ricchezza, o di gran

fantasia, secondo l'opera che rappresenti, non essendo egli mosso mai da alcun principio.

In talune parti di talune opere, l'arredo scenico, come s'intende oggi, riesce inutile, se non forse dannoso. In *Otello*, a esempio, il pubblico vuol vedere due uomini: tutto il resto è un di più, creato a bella posta per distogliere lo spettatore da quel punto di accentramento, al quale dovrebbero convergere tutte le sue facoltà di attenzione.

Nel *Sogno di una notte di mezza estate*, invece, vi è la foresta che recita la prima parte, ed essa è indispensabile. Ma quale foresta! Pochi tronchi d'albero nei vari piani, come semplici spezzati, alcuni dei quali corporei, di grandezza reale, con panni di frappa e il solito orizzonte unito, ai quali dà la maggiore evidenza, ora in questa ora in quella parte, secondo che in questa o in quella parte sia fissato il luogo d'azione dei personaggi, la distribuzione delle luci, fredde o calde che siano, ma di un effetto ognora sorprendente.

Nello studio di Faust, al primo quadro, tutta la scena è nella perfetta oscurità, se ne eccettui la faccia del personaggio, come nell'ultimo vi è illuminato soltanto, e assai tenuemente, il giaciglio di Margherita, lasciando appena intravedere sulla fine come un'ombra nereggiante sullo sfondo cupo di un giallastro bigio la sinistra figura di Mefistofele. Il Le Bargy, che a gettar via i lacci delle vecchie tradizioni, abbandona il Teatro Francese, per imprendere un gran giro artistico col *Faust* nella nuova traduzione poetica del Rostand, al fianco di Sarah Bernhardt, Mefistofele, in una sua recente gita a Berlino, ha lamentato, pur trovando meravigliosi alcuni effetti di luce, la mancanza del vero allestimento scenico del Deutsches Theater, e la meschinità di questo... Non sono del suo parere.

Nel luogo solitario a piè degli spalti, in cui Margherita s'inginocchia davanti all'immagine della Madonna, che dovrebb'essere in una nicchia di muraglia, e la prega di consolazione alle sue pene, il Reinhardt mette le due solite pareti con una breve apertura nel mezzo e appoggiata alle costole della parete sinistra il quadretto della Madonna con sotto un piccolo rialzo per inginocchiatoio. Tutto il primo piano è nella piena oscurità: fuori soltanto è una viva luce cilestrina. Quando Margherita s'avanza tra le due pareti, e s'inginocchia davanti al quadro della Madonna, tutta imbevuta di celeste, par come una visione di paradiso, e mette subito l'animo dello spettatore in uno stato di soavità e di preghiera, nella corrispondenza di dolore e di amore col suo personaggio: nessuna opera di scenografo, per esperto che sia, potrebbe rendere un tale ambiente di poesia pura, che tutto e tutti inonda, avvolge, pervade.

E io insisto volentieri su questo punto, che noi dovremmo studiar seriamente, come peculiare vantaggio specie nei *debutti*, in cui si debbono eliminare con danni gravi di autori e d'impresario alcune opere di assoluto richiamo, sia per la lor novità, sia per la celebrata esecuzione, a motivo del loro allestimento, che vieta il trasporto dell'intricato macchinario. Io ricordo che questa quistione della luce e del colore dominante secondo l'ambiente, è stata posta, non è gran tempo, dal Benelli. Forse una cotale oscurità nell'estrinsecazione del suo pensiero, o fors'anche alcun po' di esagerazione, ha fatto sì che il pubblico lo fraintendesse e accogliesse diffidente e scherzoso. Ma io ho gran fede nel concorso, e in più casi nell'assoluta dominazione di cotesta luce sulla scena, e gran speranza sia rimessa la questione in campo: due uomini come Sem Benelli e Galileo Chini, sì pel loro intelletto d'arte, sì per la loro condizione favorevole rispetto al teatro, possono compiere miracoli di bellezza.

Il Reinhardt anche ha trovato nella sua squisita sensibilità, e sempre pel teatro d'arte di Monaco e per le *tournées* in genere, dei curiosi espedienti per mutar le scene a vista, non potendo egli servirsi della piattaforma girante, ma delle piccole scene mobili che ho detto. Non tutti a un modo, s'intende: ogni opera avrà il suo, secondo la sua indole. Nella commedia di Shakespeare *Come volete*, per la quale ha scritto il Humperdinck una musica deliziosa, son oltre a quindici quadri; ma il sipario non cala che a ogni fine d'atto. Terminato un quadro, l'oscurità perfetta regna immediata sulla scena; e al suono di una tenue aria da ballo, entrano danzando e agitando piccole lanterne, uomini del popolo nei lor costumi del tempo in cui cade l'azione della commedia, mentre altri, tutti avvolti in lunghi camicioni neri, nè veduti, nè sospettati nella confusion delle danze, attendono al mutamento di scena, che si compie, com'è da credersi, in un minuto; dopo il quale il maestro di essi agita un piccolo campanello dal suono sordo, e tutti escono disordinatamente da questo o da quel lato, danzando e agitando le lanterne come sono venuti. E tutto ciò senz'ombra di rumore, come un'apparizione fantastica, con ondeggiamenti di braccia e di gambe di una forma squisita.

MAX REINHARDT NELL' « ASILO DEI POVERI ».

GIANNINO WASSMANN IN « COME VOLETE ».

ELSA HEIMS IN « COME VOLETE ».

E con quale abbandono sa dar questo giovane alla ricerca di forme nuove d'arte le sue energie intellettuali, attingendo sempre alle pure fonti della Grecia e di Roma! Con quale orgoglio e qual gioia questo assetato di bellezza attende oggi alla preparazione di una recita dell'*Edipo Re* di Sofocle, che sarà — mi diceva Cahane, segretario capo del teatro, alla cui squisita gentilezza e coltura d'arte debbo tante informazioni preziose — il suo capolavoro di semplicità. Ma egli, che pur non è soltanto il direttore del Deutsches Theater e del suo fratello minore il *Kammerspiele* (una antica sala da ballo a quello contigua, fatta da lui convertire in un gioiello di teatrino con sole trecento sedie per lavori che richieggano il più intimo accordo fra spettatori e artisti), ma di entrambi il proprietario assoluto, aiutato nella grande

impresa da un'accolta di gente, che ben aveva compreso a qual uomo si affidava e di qual beneficio pubblico si faceva iniziatrice, lascerà per tal fatto i suoi teatri, e trasporterà le tende in una scena improvvisata con quattro colonne al gran Circo Schumann, per creare un ambiente adatto intorno all'antica tragedia, e farvi penetrar più agevolmente il pubblico ignaro. Non meglio avrebbe potuto rispondere alla fiducia piena che avean posta nel suo talento e nella sua onestà artistica i suoi aiutatori.

E come si è manifestato questo direttore prodigio?

Sappiamo da Paolo Legband che dopo di essere stato alla scuola drammatica annessa al Conservatorio di Vienna, recitò per un anno a Salzburg, scritturato poi al Deutsches Theater dal Brahm, che n'era allora il direttore, e aveva scoperto in lui attitudini singolarissime per le parti di vecchio e nuovi intenti d'arte che avevan già dell'audace. Il *Foldal* in Gian Gabriele Borkmann dell'Ibsen, il *Baumert* nei Filatori di Hauptmann, l'Akim del Tolstoi e altri e altri, furono da lui interpretati con la perizia di un artista consumato, le audacie di un genio in formazione, e le violenze di un ribelle ancor più consumato dell'artista. Per questo senso di ribellione e di assoluta indipendenza, eccolo fondare, in una birreria, con alcuni giovani della sua tempra, pur mantenendo la scrittura del Brahm, un circolo, in cui poter dare libero sfogo all'empito delle idee che s'incalzavano ognora nuove nel suo cervello, recitando, parodiando, cantando, lanciandosi a scapestrerie di ogni sorta, e, quel che monta, facendo sempre dell'arte. Passarono dalla birreria al Kunstelhaus di Bellevue, e da questo a un Hotelhaus da essi fabbricato in Unter den Linden, con gran velario sotto al soffitto e con gran maschere di Böcklin, dove lanciato al pubblico un manifesto dell'Orlik diedero principio a rappresentazioni di varietà, inaugurate il 9 ottobre 1901 con un prologo del Kaissler, seguìto da canzoni, caricature, danze grottesche, nelle quali si sprigionarono al sole dell'arte energie potenti ed ignorate come Geltrude Eysoldt, Emanuele Reicher, Rosa Bertens. Ma ben presto lo spensierato centro di varietà si mutò in un centro letterario di battaglia feconda, e schiuse le porte a nuovi lavori dello Strindberg e di altri, prendendo il nome di Kleines theater, e passando in breve di trionfo in trionfo con l'*Ubbriacatura* (Rausch) di Strindberg, *Salomé* di Oscar Wilde, e sopratutto lo *Spirito della terra* (Erdgeist) del Wedekinds, che pochi anni prima era stato deriso e fischiato a Monaco.

Leopoldina Konstantin in «Sumurûn».

Già tutti gli altri teatri vedevano con invidia e paura l'avanzarsi del formidabile avversario. Il Reinhardt abbandonò il Brahm per consacrare ogni sua forza al Kleines theater, dov'egli si mostrò finalmente nel pieno fulgore della sua luce, rappresentando *l'Asilo dei poveri* del Gorki, nel quale il pubblico era rimasto più che sorpreso, sbalordito non tanto dalla valentia degli artisti, quanto dalla straordinaria, fine,

contenuta forza di accordo in una scena che va già un poco più in là del naturalismo. Salomè, col suo colore orientale, preraffaellita, aveva tolto il respiro agli uditori; e senza respiro essi seguirono codesto appello sociale alla pietà, guardando alla parte romantica che è nel grido musicale della miseria: « il sole si alza e tramonta, ma non penetra fino a noi ». Il successo ne fu così clamoroso e così crescente di sera in sera che il Reinhardt abbandonò il Kleines theater pel più ampio Neues-theater al Schiffbauerdamm, dandosi a nuovi studi, scoprendo nuovi orizzonti d'arte e iniziando quella sintesi fra il sopravveniente naturalismo e un realismo stilizzato per cui musica e colori sono messi al servizio del dramma, solo per far più puramente rifulgere l'anima del lavoro. *Pelleas e Melisanda* del Maeterlinck, che quattro anni prima l'arte del Matkowsky e del Mayburg non avevano potuto salvare, inizia con un successo grandiosoil nuovo periodo dell'opera di Reinhardt, il quale ai nuovi lavori molti ne aggiunse di vecchi, come la *Minna* del Lessing, *Amore e cabala* dello Schiller, il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, facendo risaltare in modo profondo e colorito l'accordo della coltura con la poesia latente, e mostrando ben chiaro la sua ferma volontà, divenuta legge oramai, di spezzare i lacci di ogni tradizione, e scrutare nel fondo di ogni opera, come se fosse nuova, la sua struttura e la sua anima, si tratti delle più alte creazioni o delle più ridicole farse.

LEOPOLDINA KONSTANTIN
NEL « SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE ».

Dio mi salvi dal furore della critica di cartapecora, se metto fra queste alcuni lavori di Shakespeare, come *La Dodicesima notte*, o *Come volete* che, recitato seriamente per malintesa devozione al genio di quel Grande, riuscirebbe la più sconclusionata e puerile commedia di questo mondo. Certo, Shakespeare deve avere scritta questa e altre simili, a sollevar da quando a quando lo spirito de' suoi uditori, e sopratutto a prendere lui stesso un bagno ricostituente di acqua sorgiva dopo tutto il sangue fatto versare dalle incomparabili e inimitabili figure della sua fantasia.

Il Reinhardt è penetrato nel fondo del lavoro col suo coltello anatomico, e ne ha tratti grotteschi deliziosi e meravigliosi. Le scene di ubbriachezza di sir Tobia Belch e di sir Andrea Aguecheek (nel testo tedesco sono Tobia Rülps e Cristoforo di Bleichenwang), incarnati da Guglielmo Diegelmann e Giannino Wassmann, l'artista popolarissimo, di talento superiore, che ricorda per certi rispetti il Ferravilla, e la scena del duello di Cristoforo con Viola, la bella e brava Lucia Höflich; quelle dell'innamoramento di Malvolio, che Paolo Biensfeldt rappresenta con istudiata grottesca affettazione, e quasi sempre con misurato senso d'arte; le risa sgangherate di Maria, Margherita Kupfer, la comica sentimentalità di Olivia, Elsa Heims, sono delle magnifiche follie, che paiono rubate alla fantasia del Callot.

Nè meno imaginoso e acuto osservatore si palesa nella scena della moltitudine dinanzi la porta della città, e in quella sopratutto della Cantina di Auerbach in Lipsia, del *Faust*, in cui non sappiam bene di

ELSA WIESENTHAL IN « SUMURÛN ».

assistere a una parvenza di realtà, o non piuttosto alla realtà stessa.

Anche nel *Sogno di una notte di mezza estate* la scena della distribuzione della commedia, quelle della prova e della rappresentazione, sono, la prima specialmente, di una comicità irresistibile, molto pel valore dei singoli attori, ma assai più per le trovate buffonesche di atteggiamenti e di suoni, e per la loro esecuzione perfetta, non mai uscente, al solito, dalla cerchia dell'arte. Certo, nella rappresentazione della commedia all'ultimo quadro, alcuno, Vittore Arnold, a esempio, sotto le spoglie di Tisbe e lo stesso Biensfeldt sotto quelle di Piramo, ha forzato le tinte; ma quando è recitato centinaia e centinaia di volte un lavoro, si perdona volentieri un po' d'indisciplinatezza a giovani artisti, anche se tedeschi.

Una delle grandi attrattive per questi miei studi teatrali era la rappresentazione di *Sumurûn*, fiaba orientale senza parole di Federico Freksa con musica di Massimiliano Hollaender. Una pantomima eseguita al Deutsches Theater da artisti del Deutsches Theater doveva essere naturalmente un boccon ghiotto.

L'attore Harry Walden, che sostiene la parte di *Nur al Din*, negoziante di stoffe e amante poi di Sumurûn, entra dal fondo della platea nel suo costume orientale; e, percorso tutto un praticabile ornato di fiori, che è tra la porta d'ingresso e l'arco scenico, e per cui entrano anche più tardi lo sceicco e il suo seguito, si siede all'orientale, saluta il pubblico all'orientale, e con una dizione tutta orientale di finezza squisita e con una strana melanconia nello sguardo e nella voce, racconta l'argomento della favola, che è de' più intricati, e che ha per fondamento l'amore, la gelosia, la disperazione e il delitto di un gobbo, l'Arnold, per una ballerina, Leopoldina Konstantin, compiuto il quale, tutti i personaggi, rimasti incolumi, fuggono dall'Harem, traversando con caratteristica trovata la platea sul solito praticabile, in mezzo agli applausi del pubblico entusiasta.

Lo dico subito. Vale la pena di fare un viaggio a Berlino per vedere questa grande fantasia d'arte. Le qualità preclare degli attori, che non danno mai l'idea di mimi, ma semplicemente di egregi artisti dram-

FEDERICO KAISSLER IN « FAUST ».

TILLA DURIEUX IN « GIUDITTA ».

matici, a cui manchi l'uso della parola, non molto mi stupisce, dopo la mirabile esecuzione dell'*Enfant prodigue*, di Michele Carré, che abbiam vista in Italia con egregi artisti francesi, quali il Berton e la sua compagnia.

Qui si ammira soprattutto la Konstantin. superba di bellezza nelle linee perfette del volto e della persona, che s'intravede in tutta la sua nudità attraverso i veli della veste notturna dell'ultimo quadro, spirante grazia o terrore dai lampi dello sguardo, e dalle contrazioni di una bocca piena di voluttà. E queste doti del fisico ella mette a profitto della sua esuberanza giovanile, riuscendo la vera protagonista del lavoro, come vera protagonista appare nel *Sogno* colla parte di Puck, un folletto in carne e ossa, ricco di anima, se non di brutalità, che scorrazza, scivola, saltella, volteggia per la scena con lanci di scojattolo e capriole e salti mortali da acrobata, o meglio da birichino di piazza, e con ringhi veramente felini, non mai toccando nella vertigine dei movimenti bruschi la linea della volgarità.

E all'opera della Konstantin si aggiunge per questa *Sumurûn* il concorso opportuno di Elsa Wiesenthal, la seconda delle tre sorelle, ormai celebri per le lor danze illustrative sulle musiche di Beethoven, Mendelsohn, Schumann, Chopin,... che vi passa dinanzi agli occhi nella flessibilità della personcina esile, come una carezza...

E ricco di sentimento è nel tragico della sua comicità l'Arnold, e artisticamente sguaiato Riccardo Grossmann nella parte di vecchio, e vivamente appassionata Camilla Eibenschütz in quella di Sumurûn, e bravi senze eccezione gli altri nelle lor piccole o grandi parti.

Ma nessuno compie da sè l'opera d'arte. Ci vogliono tutti, e nemmen soli. Nel teatro

— diceva il Goethe — « è la poesia, la pittura, il canto e la musica, la recitazione, tutto. Se queste arti e attrattive di bellezza e di giovinezza agiscono insieme e in grado elevato nella sera stessa, noi abbiamo una festa che non è da paragonarsi ad alcuna altra ». E questo è lo scopo della vita d'arte di Massimiliano Reinhardt, che ha dato col *Sumurûn* la perfetta fusione di tutti gli elementi necessari, mostrandomi finalmente quanto egli possa nell'arte dell'allestimento scenico senza vincolo di riduzioni, col quadro dell'interno di un harem, di una lussureggiante bellezza, di una evidenza perfetta e di una perfetta semplicità, in cui è un fondo di due piani percorsi da ringhiere dorate con scale praticabili, oltre anche il secondo piano, di effetto sorprendente. E a questo studio indefesso di ricerche rispondono la dedizione assoluta del fratello Edmondo che regge la parte finanziaria dell'impresa, e la incondizionata fede artistica de' suoi scritturati, o meglio de' suoi compagni di lavoro, che in un accordo de' più rari, se non addirittura unico, mirano tutti uniti a uno scopo: l'elemento spirituale, la parola del poeta. Di tra questi, accanto ai già nominati, sorgono, occupando i primi posti, artisti di grande pregio, che sanno infondere vita nuova a vecchie figure, come Tilla Durieux, magnifica protagonista nella *Giuditta* dell'Hebbel al fianco di Paolo Wegener, non men magnifico Oloferne, il quale, rompendo le tradizioni che muovono dal tempo di Goethe, e vogliono un Mefistofele elegante, ironico, scettico, uomo di mondo, ha molto acutamente incarnato il personaggio con le brusche reminiscenze del Faust popolare e con salti a piè pari di una audacia pericolosa nella trivialità; come Federico Kaissler, interprete di Faust, profondo e appassionato, e come Alessandro Moissi e Alberto Bassermann, due giovani dalle forti energie preconizzati successori di Giuseppe Kainz, rapito or son pochi giorni alla grande arte, i quali per altro non abbandoneranno il Deutsches Theater.

Alessandro Moissi in « Amleto ».

Nè solo da artisti di ogni grado è circondato il Reinhardt, ma anche da giovani alunni ch'egli inizia ai più segreti e ardui misteri dell'arte. Il Laube, l'antico *pratico*, pel quale era verità indiscutibile che molti ingegni andassero perduti per il teatro tedesco, se privi di guida, d'insegnamenti, di cure, insistè per la fondazione di scuole di recitazione quali sono a Parigi e a Vienna. Il Reinhardt ne ha seguìto la via, fondando egli stesso la scuola del Deutsches Theater, la quale dà al principiante un sicuro fondamento per la dizione, pel gesto, per le scene d'insieme, per l'interpretazione, aiutato dallo Strakosch, dal Melan, da maestri di ballo, e vivendo anch' egli, giovine sempre, in mezzo a cotesti giovani, lieto e orgoglioso di poter coll'esempio trasfondere in essi come ne' suoi artisti, lo scopo della sua vita, che è quello, giovi ripeterlo, di rialzare la coltura della scena.

Paolo Wegener in « Faust ».

LUIGI RASI.

Tutte le fotografie, la cui riproduzione è stata gentilmente concessa, appartengono alla Casa Becker e Mass di Berlino, tranne quella di Leopoldina Konstantin, che è della Casa Hirsch di Monaco, e quella di Giannino Wassmann che è della Casa Held, pure di Berlino.

TRA IL 1911 E IL 1912 NEL TEATRO DRAMMATICO

di Innocenzo Cappa

da "Il Secolo XX" del marzo 1912

CACCE INDIANE

RE GIORGIO D'INGHILTERRA ALLA CACCIA NELLE JUNGLE.
S. M. tira ad una tigre. — Trofei di caccia: quattro tigri ed un orso. — Il ritorno.

(Fot. G. Baldo, Milano).

ARTE PARIGINA.

Vorrei che i lettori non trovassero strano o sconveniente il tono soggettivo. Perchè a parlare del 1911, dal punto di vista del teatro drammatico, non mi spinge il solo desiderio di fare o di tentare un elenco. Anzi è probabile che l'elenco mancherà, in fine, a queste poche chiacchiere. Personalmente colui che scrive è ridiventato informatore del pubblico, anche dalle colonne di un giornale quotidiano, per un ostinato amore della carta stampata, ma non si illude che debba restar molto, un giorno, delle nostre fatiche. Uno, o due, o tre anni del teatro drammatico italiano — fra il 1910 ed il 1912 — significano assai poco per la vita intellettuale dell'avvenire, e c'è persino da domandarsi se un teatro italiano, drammatico, esista. Non dirò se possa esistere. L'ingegno ed il genio obbediscono ad alcune leggi di necessità, ma sono nel campo dello spirito il fenomeno che, entro i confini della legge, più ci richiama alle sorprese della eccezione. Perchè nasce Shakespeare nel secolo di Elisabetta e non prima e non poi? I professori di filosofia vi diranno in proposito molte sottilissime loro induzioni, ma quando avranno esaurite tutte le loro spiegazioni rimarrà sempre l'inesplicabile: Shakespeare.

In ogni modo per fare che un teatro esista non c'è bisogno sempre di Shakespeare, ed anche Molière è raro. Tanto vero che la Francia provvede ancor oggi di commedie le scene d'Italia e governa in genere il gusto latino, senza che occorra ad essa la divina rivelazione del genio. Bernstein, il violento esaltatore del fatto di cronaca, Henry Bataille, colui che esaspera sino alla fatica le sconfitte dell'amore, Maurice Donnay, il delizioso sofista del pariginismo, sono il talento sino alla squisitezza o sino alla brutalità; il genio mai. Nè Octave Mirbeau, il grande misantropo, che non è sopratutto teatrale. Nè Porto Riche, o l'Hervieu, o il Brieux, o Lavedan, o Jules Lemaître, o il De Curel, o Tristan Bernard possono pretendere di rappresentare delle scene la sovranità intellettuale.

In secondo ordine infine l'arte di sorriso dei Weber, dei Gavault, dei Capus, dei Wolf. Si può essere grati alla birichineria scettica di un De Flers o di un De Caillavet, o all'amarezza corrosiva di un Courteline, ma chi nell'ammirazione vorrebbe oltrepassare la linea discreta di un omaggio senza entusiasmo? E chi cercherebbe il genio al " Gran Guignol „?

Edmond Rostand forse? Ahimè un accademico, un Coppée molto sonoro, non altro... Eppure un teatro francese esiste, e se una penna giornalistica ci stesse in mano da Parigi, non ci parrebbe del tutto effimera l'opera degli scrittori e quella dei cronisti. Parigi è la Francia, e la Francia è una quintessenza.

Parigi! È l'amore della donna sino alla sensualità vile od eroica; è il motto sino al cinismo; è l'eloquenza anche nel delitto; è il disprezzo del piccolo guadagno con l'ansia delle grandi fortune. Parigi è la parola diritta, senza perifrasi, alle definizioni più ardite. Ed è nello stesso tempo la nostalgia dell'azzurro. Adorabile miscuglio! Il *persiflage,* l'adorazione del bel gesto sino alla ingenuità e sino al suicidio romantico, lo *chauvinisme* e l'utopia dell'umanità. Tutto *nouveau jeu,* eppure quanto *ancien regime!* Per una cattiva piega dei pantaloni, per gli occhi di una dama, per la bandiera, per un'anfibologia

AUGUSTO NOVELLI.

SALVATORE DI GIACOMO.

FERDINANDO PAOLIERI.

Baiardo, che s'è creduto Mercadet, si rivela ancora, e spesso puerilmente, Baiardo.

Nell'avvenire si frugheranno dunque anche le commedie e le critiche d'arte del 1911 a Parigi per vedere quanto di involontariamente guascone ci fosse nello scetticismo parigino.

E IN ITALIA?

Ma dell'Italia nostra di oggi si occuperanno intellettualmente i nipoti dei nostri nipoti? E ci sarà qualche città italiana del 1911 che sembrerà italiana nell'anno duemila? Milano è come città milanese Edoardo Ferravilla; la Sicilia può dirsi che sia a teatro, se non Giovanni Grasso, Giovanni Verga e Luigi Capuana; Napoli che fu per troppo tempo il feudo di uno Scarpetta è oggi deliziosamente melanconica nel realismo romantico di Salvatore Di Giacomo; Venezia fu Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico, ed è oggi almeno Ferruccio Benini, visto che Renato Simoni più che l'autore della *Vedova* e del *Congedo* preferisce di essere detto l'Aristofane minore della *Turlupineide.* C' è un Piemonte delle *Miserie d' Monsù Travet,* e c'è una Modena della *Medicina di una ragazza ammalata,* ma l'Italia, che cos'è sul palcoscenico?

Non vorrei che fidandosi al solo suono delle parole coloro che il nostro tempo chiameranno antico credessero italiano il teatro di Augusto Novelli, o i proverbi pistoiesi del Paolieri..... Arte, arte (specie nella interpretazione di Garibalda e di Andrea Niccoli) senza dubbio, ma dialettalissima..... La verità sta forse in una similitudine un po' barocca, e molto sin-

GIANNINO ANTONA TRAVERSI.

MARCO PRAGA.

RENATO SIMONI.

Gabriele d'Annunzio. Sem Benelli.

cera, di Giacinto Gallina. I dialetti, egli diceva, sono in Italia i fiumi della lingua, ed il gran mare dell'unità è troppo recente, perchè sia già riuscito a confonderne tutte le acque. Si aggiunga che, costituitici in unità politica tra il secolo diciannovesimo ed il ventesimo, sotto il fiotto dell'eresia quotidiana, del telefono, del telegrafo, col trionfo della stampa con la licenza dell'internazionalismo, noi fummo sbalzati dall'umile pratica del dialetto al desiderio di afferrare con la parola i palpiti dell'umanità intera.

Oggi, invece, l'Europa civile non è intellettualmente espressa che da poche nazioni. L'eleganza dello spirito, abbiamo visto, è francese; la robustezza ne è anglosassone; il misticismo slavo. Ci sono inquietudini di ricerca dell'anima segnate irreparabilmente da questa o da quella razza, a cui tutti poi si plasmano.

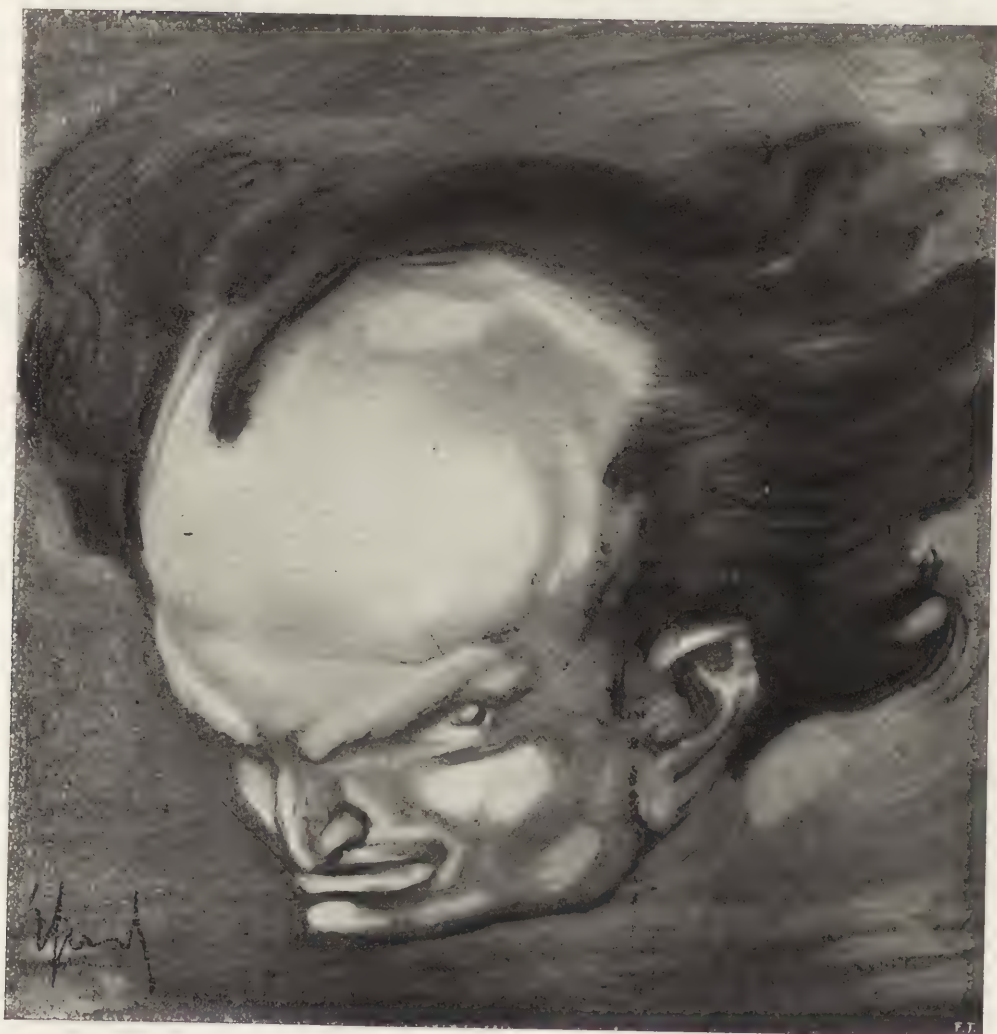
Chi per la disperazione oserebbe credere di essere più definitivo di Leone Tolstoi o di Augusto Strindberg? Chi per l'inquietudine sociale più analitico di Gerardo Hauptmann? Chi per l'astrazione superba più orgoglioso di Enrico Ibsen? Chi per l'ironia più crudele dello Shaw?

In Italia, nata tardi e formata eterogeneamente di elementi proprii ed altrui, un genio scenico sintetico non è ancor giunto, e noi non osiamo cercare di indovinare quale voce specialmente nostra egli sarebbe chiamato ad esprimere. Gabriele d'Annunzio che, l'anno scorso, non fu autore di teatro, pose questa mèta alla vita: "Noi lottiamo fra la voluttà e l'eroismo. La meta è l'eroismo, anche se debba nascere dal delitto purificato per una sublime angoscia „.

È questa un'interpretazione lirica soggettiva, od è un indice dell'anima italiana?

D'ANNUNZIO E BENELLI.

Certo gli italiani si avvolgono tra la sensualità ed un desiderio eroico. Ma l'annuncio della liberazione non squilla fra gli incesti della *Città Morta* e l'archeologia sanguinosa della *Nave*.

Citiamo, subito dopo, non per obbedire ad un capriccio della critica romana o di Domenico Lanza, Sem Benelli. Sem Benelli è senza dubbio un lavoratore con un gran sogno di significazione. *L'amore dei tre re* volle essere il dramma simbolico delle origini italiche nell'ora delle invasioni. Dominato però da una piccola donna e terminante con un inutile suicidio; vanamente cristiano; romanticamente barbarico, frammentario, fiacco.... Peggio *Il Mantellaccio,* autoapologia petrarchesca

SEM BENELLI, caricatura di *Enrico Sacchetti.*

di un nemico del Petrarca. La *Rosmunda* piacque e piace. Ma ci riporta — fu anche detto da taluno, — alla Melpomene livida della *Cena delle beffe.* In fondo, anche alla corte di re Alboino il turpe fatto di cronaca rimane turpe fatto di cronaca, e non è da queste lontane atroci fantasie che può nascere un nuovo teatro di pensiero.

Comunque abbiamo sentito il bisogno di porre vicini questi due artisti diversissimi, citandoli fra i primi, perchè ne venisse luce al nostro giudizio. Gabriele d'Annunzio.... Sem Benelli. Quello, un gigantesco avventuriero della parola, grandissimo, secondo quanti sogliono ammirarlo, quando definisce lo spasimo della voluttà, la bestialità umana del piacere. Come apparirà egli davanti ai nostri posteri? Nel suo teatro sono passati a volta a volta tutti i fantasmi della sua magnifica disonestà intellettuale. Cristiano per conto di una ballerina slava, che fece danzare quasi nuda avanti alla noia parigina nel *Martirio di San Sebastiano*, indifferente alla patria nell'estetismo doloroso de' suoi versi più belli e più sinceri, nazionalista sino all'impazienza irredentistica e sino alla volgarità nelle esercitazioni della *Nave* e delle *Canzoni della Gesta d'Oltremare,* pagano il più spesso e preso dall'incubo, delizioso ed atroce per lui, dell'incesto,

Gualtiero Tumiati.

Roberto Bracco.

E. A. Butti.

forte di rappresentazione e di sintesi scenica nel primo atto della *Figlia di Iorio,* che forse non morrà, e prolisso e stanco invece negli altri due atti della stessa tragedia, translucido di imitazioni shakesperiane nella *Francesca da Rimini,* che risente anche talora l'influsso del *Tristano e Isotta,* contaminatore dei più nobili aneliti verso lo spazio attraverso le pagine malamente derivate dal Poe e dal Dostojewski del *Più che l'amore,* democratico-aristocratico, anarchico conservatore, superbo divorato da un desiderio vano di umiltà, miliardario di apparenze stilistiche più che di stile, egli significherà probabilmente avanti ad un'Italia migliore, se deve nascere, tutte le malattie e tutte le dignità soltanto verbali di un'età che fu troppo vicina alla grandezza delle guerre per sapere rinunciare a quel fascino e che, ad ogni modo, non diede sempre alla sua pace il contenuto della rettitudine austera.

LA *ROSMUNDA.*

Di fronte a lui Sem Benelli, che fino a ieri fu un ignoto e quasi un *bohème* nelle lettere, che non ha vastità di coltura ed ha un'innegabile povertà di fantasia, sembra elevato al parallelo quasi per ironia. Eppure il gran pubblico non si ingannò nel suo istinto quando tentò l'antitesi e l'esaltazione. Sem Benelli può personalmente, come assevera, ammirare Gabriele d'Annunzio od essergli avverso, può accettare col tremito del dubbio e con il palpito della riconoscenza, le osservazioni della critica o vedervi consegnate se non le impazienze dei catoncelli stercorarii, le ire di non so quali nemici determinatisi ad addolorarlo sempre, può essere un cuore semplice, abbandonato alle sorprese della divina ispirazione o un prudente impresario di sè stesso — ciò esula dalle indagini della critica che vorrebbe guardare l'opera di arte e non l'uomo — ma dovette la sua fortuna ad un desiderio di liberazione intellettuale degli Italiani. Abbacinati ed attediati dall'archeologia sanguinosa e dalla prolissità orgogliosa dell'arte dannunziana, noi avremmo accettato volentieri un altro teatro di poesia, nel quale, però, una grande sobrietà, una nudità quasi aspra ci riagitasse l'anima intorpidita. *La cena delle beffe* è certo una triste tragedia, in cui il massimo eroe è un vigliacco e la donna contrastata è una mala femina, senza mai un brivido gentile; ma che importava il suo episodio di vita, se nella fattura rapida, nel dialogo concitato e sincero pareva prometterci un artista schivo di ogni orpello? Così *Il Mantellaccio,* benchè sia un errore imperdonabile di teatro, è avventato come una sfida alle accademie. Mancò l'ingegno, non l'intento....

E se il giovine poeta di Prato — è ancora giovine non per la sola età, ma perchè sa ancora soffrire — comprendendo la miglior parte di sè e sentendo che egli non può e non deve diventare un artista di coltura, che meglio gli giova abbandonarsi al suo temperamento romantico si affaccierà alla realtà del mondo, l'opera sua potrà ridiventare non del tutto effimera e peritura. Egli, ad ogni modo, pensa. La *Rosmunda* avrebbe dovuto es-

Tomaso Monicelli

Ermete Zacconi.

Ettore Moschino.

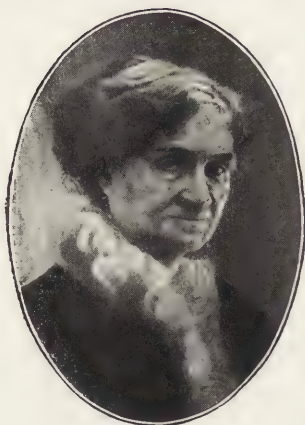
sere, nel suo sogno, una tutta nuova visione dell'antico delitto. Non più ferocie sconsolate, ma un dissidio tragico fra la barbarie e il cristianesimo. Non più l'odio di Roma che spinge i devastatori alla rovina: ma un culto ingenuo dell' Italia bella che li avrebbe portati sotto il nostro cielo, quasi ad un agguato per essi di bellezza e di morte. E nella figlia di Gepido non un'Antigone scolastica, nè una furia di vendetta. Un povero ed orglioso cuor di donna invece che palpita di tutte le tenerezze femminili come di tutti gli sdegni regali, finchè non lo placa un anelito di espiazione cristiana. Tutto ciò è davvero nei quattro atti dell'ultima creazione di Sem Benelli? Ah! no certo! Anche qui, se non ci inganniamo, l'ingegno è mancato talora all'intento. Pure era necessario additare la mèta che forse fu sognata, come a noi pare, perchè ogni tentativo, ogni sforzo, ogni ansia di elevazione spirituale ha già in sè una bellezza che rende nobile l'omaggio. Il pallore strano dell'artista, chi lo conosca, la sdegnosa tristezza del suo sguardo e del sorriso che gli segna le labbra sottili come per uno strazio, nei momenti in cui più il dubbio del pensiero lo tormenta, vi rimangono incancellabili nella memoria: egli è almeno un innamorato di quella grande Nemica che è l'Arte!

Autori ed attori.

Chi è, poi fra gli altri autori italiani, colui che cerca di pensare dal palcoscenico? Roberto Bracco dopo aver scritto *Il Santo* ci presenta un biglietto di visita con la virtuosità scherzosa di *Il perfetto amore*. E. A. Butti, neomistico, conserva-

Flavio Andò.

Tina Di Lorenzo.

Ruggero Ruggeri.

GIACINTA PEZZANA.

FERRUCCIO BENINI.

ELEONORA DUSE.

tore, e che da neomistico e da conservatore vide o cercò di vedere tutti i conflitti generali dell'anima moderna, la corsa al piacere, le tempeste dell'utopia, le superbie della ribellione, con le sconfitte di Lucifero, le vanità dell'amore che si dà spesso tutto per nulla, artista che vorrebbe essere filosofo, o filosofo che vorrebbe essere artista, sembra smarrito in un'acre scontentezza, che lo rende prolisso e non suggestivo. Il sole è invisibile, e la nebbia ci offende. Marco Praga, il più forte fra gli istintivi dopo Gerolamo Rovetta, minaccia di diventare soltanto impresario, Giannino Antona Traversi si esercita incostantemente; arguto di un'arguzia epidermica nei tre atti di *Il paravento,* collaboratore soltanto di tragedia nella *Fiamma.*

Qualche giovine si ingemma di bei versi come il Tumiati, il Salvatori, Damerini, Soldani, F. M. Martini ed Ercole Luigi Morselli. Qualche altro, amaro come il Civinini, o incompletamente rivoluzionario come Tomaso Monicelli, tenta di assurgere a tutta l'angoscia della lotta del mondo, ma non ne scorge che qualche episodio di quell'episodio della guerra umana che è il conflitto per il pane e per la terra. E l'amore? E la gloria? E lo spirito? E Dio? Strano a dirsi: Dio non esiste quasi nell'arte italiana. Scetticismo? Frivolezza? Spregiudicata anima nuova? No. È che il teatro è anche per i migliori un mestiere. Un mestiere esercitato bene, con nobiltà talora. Ma un mestiere. Anche Bonaspetti quando segna con vigoria eccezionale *I figli di Caino,* che cosa fa? Allinea dei conflitti da maestro dell'effetto. E il resto? Fatica vana....

EMMA GRAMATICA.

IRMA GRAMATICA.

MARIA MELATO.

VIRGILIO TALLI.

DINA GALLI.

ERMETE NOVELLI.

Ora io non vorrei essere frainteso. Se facendo la storia dell'anno, o almeno accennandovi, concludo con la parola " mestiere „, non è per ingiuria.

Anche per Carlo Goldoni il teatro era istinto e mestiere, e il saper divertire come sa fra gli altri ancora un Lopez o come saprà domani un Varaldo (la sua *Altalena* mi piacque perchè singolare di ironia) non è gran delitto. Anzi! L'annotazione non è dispregiativa. È dichiarativa. Si tratta soltanto di avvertire che neanche nel 1911 abbiamo incontrata la rivelazione. Chi siamo noi? Dove andiamo? Che cosa vogliamo? Quando è che Ermete Zacconi potrà straziarci con i misteri di una sfinge nostra? Quando la piccola Emma Gramatica — la divina Duse e la gloriosa Giacinta Pezzana son mute — potrà essere, per gli attori italiani, qualcosa più che una *Sirenetta* di Ettore Moschino? Abbiamo da Ermete Novelli a Ruggero Ruggeri, da Maria Melato e Tina Di Lorenzo a Dina Galli e a Lyda Borelli, da un Andò ad un De Sanctis, da una coppia Sainati alle due sorelle Gramatica, da Alberto Giovannini ad Amerigo Guasti, o al Gandusio, da Ferruccio Garavaglia a Virginia Reiter, attori dispersi, ma genialissimi, abbiamo folle disuguali, ma pronte all'entusiasmo e che nella nostalgia della grandezza, sprecano anzi spesso il loro entusiasmo in equivoci di estetica e di vita. La guerra è venuta a complicarci le sorti. La scienza, la pietà, l'amore si foggiano a sempre nuove espressioni.

E IL TEATRO DI PENSIERO?

La coltura a buon mercato, la comodità sempre maggiore dei teatri (e adesso

ALBERTO GIOVANNINI.

LYDA BORELLI.

ANDREA NICCOLI.

Virginia Reiter

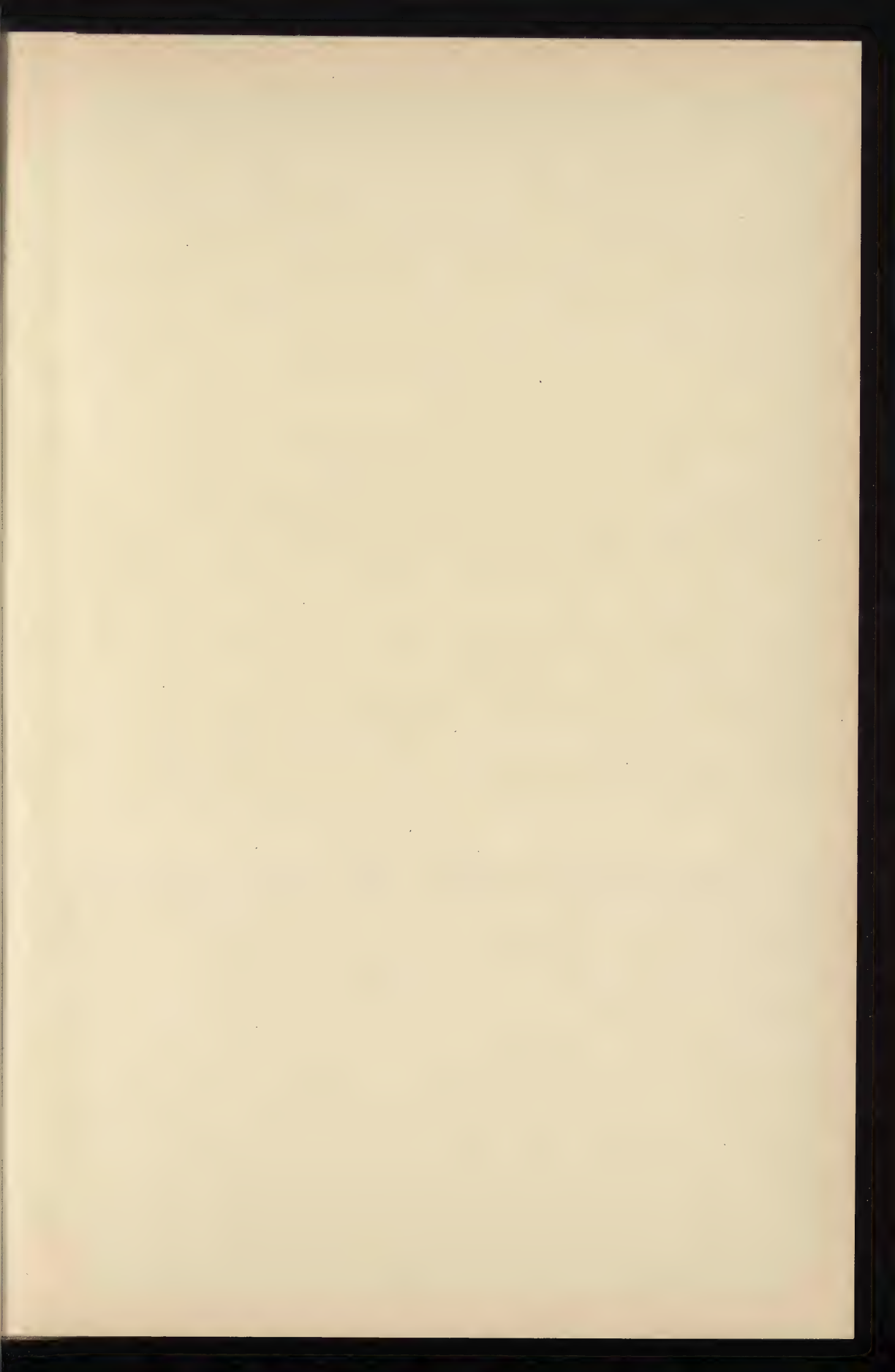
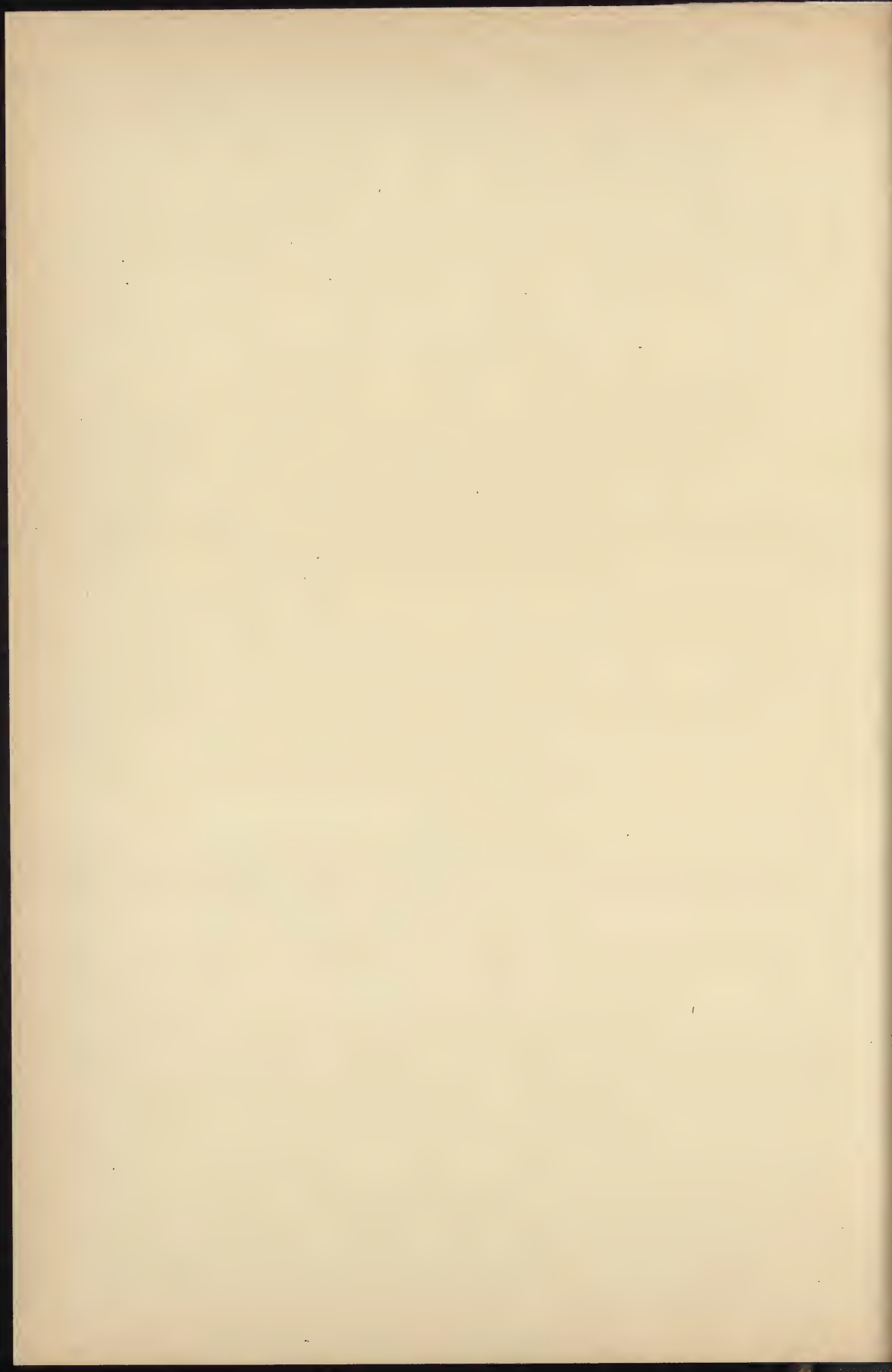
Bella Starace-Sainati.

si tenta anche *Il Teatro del Popolo*), il giornale che per un soldo informa di ogni universal fremito ogni anche minimo borgo, la libertà che rasserena la discussione, l'igiene che ammorbidisce l'esistenza priva degli enormi terrori dei morbi, l'industria aperta a tutti che mette in valore qualsiasi esistenza, la rapidità dei trasporti preparano ascoltatori a milioni. C'è una febbre di godere che ha determinato persino il volo e la fotografia mobile. C'è una squisitezza di sensibilità, per cui anche il solletico diventa un tormento, ed anche una goccia d'acqua racchiude l'idea dell'infinito. Cogliere tutto ciò, e quanto e come si sorride, e si piange, le esaltazioni, le avarizie, le menzogne, scoprire le nuove tirannidi e la nuova poesia non si potrebbe anche dalla scena?

Non c'è nella penombra crepuscolare di questo secolo ancora non vecchio qualche ribelle senza enfasi che voglia allargare il dramma italiano dilatandone i conflitti al di là della tradizione e le dolcezze al di là dell'adulterio? Questo albeggiare confuso non troverà chi lo dipinga? Con Eschilo il teatro fu tragico e grande e religioso. Con Shakespeare tragico e istintivamente filosofico, se non religioso. Quale sarà la parola del Messia che tarda tanto a giungere per la voluttà estetica nostra?

Termino messianicamente. Se qualche credente fra il sorriso dei molti avrà un brivido di desiderio, potrò continuare con lo spirito del secolo ventesimo. Perchè se la nostra civiltà deve avere un ulteriore sviluppo il nuovo teatro sarà di pensiero.

Innocenzo Cappa.

(Fotografie Varischi e Artico, Milano).

L'ARTE SOCIALE E I TEATRI DEL POPOLO

di Alfredo Vinardi

da "Ars et Labor" del settembre 1912

L'ARTE SOCIALE E I TEATRI DEL POPOLO

Un " TIPO ,, di Teatro del Popolo in armonia d'arte e di natura.

In pochi anni, gli spettacoli popolari all'aria aperta, esponenti attivi di quel Teatro del Popolo propugnato dal Michelet e da altri pensatori del secolo XIX, agli effetti di una sempre maggiore diffusione della coltura nel mondo, sono venuti guadagnando terreno. L'attuale esempio della rappresentazione dell'*Aida* ai piedi delle Piramidi, fra l'immensa spianata deserta che corre tra la Sfinge e la grande piramide di Cheope, non è senza significato.

Fin da quando l'*Aida* fu rappresentata per la prima volta al Cairo, il 24 dicembre 1871, collegando l'avvenimento d'arte col trionfo dell'ardimento umano — vale a dire il taglio dell'istmo di Suez compiuto da Ferdinando di Lesseps — Giuseppe Verdi pensava alla utilità, rispetto ai risultati estetici, di far ripetere la sua opera all'aria aperta, e però, otto lustri dovettero trascorrere dalla prima rappresentazione dell'*Aida*, undici anni dalla morte del Maestro, perchè il suo desiderio si realizzasse...

Alla memoria sacra di Colui che, nato di popolo, diede una voce ai lutti e alle speranze d'Italia, al creatore sonoro, che pianse ed amò per tutti, e di cui veramente ci nutrimmo come del pane, innalziamo, lettori, il pensiero nostro in quest'ora, — mentre s'approssima il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi, — unendo in una sola elevazione spirituale l'uomo, l'artista e il patriota, sintesi di forza, di bellezza, di fede, poichè, oggi più che mai, Verdi si può confrontare con certi poeti dell'antica Grecia, vati dell'avvenire della lor gente, istigatori d'eroismi, tanto che, a chi gli avesse domandato il suo nome, avrebbe potuto il vecchio sublime rispondere: — Mi chiamo « Patria! »

Così.

Quand'io dico teatro del popolo, mi riferisco per gran parte ai benefici effetti dell'arte sociale.

Qualunque sia per essere la missione dell'uomo di genio nel futuro, io credo che l'arte e la scienza, non solo non si contrasteranno il primato, ma vicendevolmente si aiuteranno, sminuendo l'urto di certi egoismi umani tra loro in conflitto.

Anche l'arte, come la scienza, si farà sempre più universale. Vedrete. Un principio prevarrà, quello dell'armonia: armonia di spiriti, di volontà, di atti, di fatti...

Ecco l'artista, che scende alle radici stesse della vita, affinchè l'anima sua si faccia l'eco dell'anima universale; ecco l'arte, che penetra in ogni manifestazione umana, determinando forti vincoli ideali tra bellezza e verità! Accanto al trionfo del genio scientifico, il trionfo dell'arte eminentemente educatrice, dell'arte sociale.

L'anima nuova d'Italia già prepara i prodigi futuri. Credere, perseverare e vincere bisogna.

*
* *

L'arte, ancor più della scuola, è una missione d'amore, e ogni uomo, anche umile, può bene, volendo, sviluppare il suo gusto e il suo senso estetico, chè l'arte vera sa penetrare nelle coscienze delle folle, determinare in esse nuove correnti di vita e di energia, sollevando in alto le anime...

Io ho scôrto più volte, presso gente consumata da un lavoro lungo e penoso, un gusto assai pronunziato per la poesia, per la musica, per la pittura, ed ho sempre cercato, per quanto m'era possibile, e come scrittore e come giornalista, (non senza unirmi di gran cuore all'opera di quanti, e con pubblicazioni alla portata di tutti e con l'istituzione di biblioteche popolari, vanno provvidamente guidando questo progressivo e benefico estendersi della cultura), di incoraggiare, di sviluppare a grado a grado quel gusto artistico, convinto di lavorare all'uopo non solo per la bellezza, ma anche per la bontà, (la bontà ch'è insita nella stessa verità), fattori potenti di rigenerazione sociale.

IL TEATRO DEL POPOLO NEI VOSGI.

Quali risultati egregi, agli effetti sociali, non

SCENE DEL TEATRO DEL POPOLO.

TIPO DI TEATRO DEL POPOLO ALL'APERTO.

UNA SCENA DEL DRAMMA
" IL MISTERO DI GIUDA ISCARIOTA „ DI POTTECHER.

hanno dato sino ad oggi in Italia le scuole di arti e mestieri?

Le statistiche all'uopo sono pagine documentate veramente incoraggianti, e però, s'io non m'inganno, tali scuole non bastano interamente allo spirito delle società nuove; le masse sentono pure di poter chiedere qualcosa all'arte, come all'entusiasmo, e vogliono, giustamente, per questo essere educate alla comprensione del bello.

Ecco la necessità dell'arte sociale!

L'arte, quando è animata da una gran fiamma d'amore, vivifica gli spiriti e li infervora, sviluppa i sentimenti estetici, siano pure embrionali, e perfeziona il senso morale dell'uomo.

Arte sociale! Non abbisognano definizioni nè commenti, al riguardo. Io so soltanto che, educando sempre più le masse alla comprensione del bello, quanti al popolo sogliono parlare, affinando sentimenti, disciplinando volontà, non tarderanno a raccogliere in breve, per virtù di quest'arte — che vuol essere inizialmente educazione a sensi di fraterna generosità, indirizzo di alto e degno pensiero, proposito fermo di incessante progresso civile — una mèsse sana e copiosa.

Idealizzare la vita significa fare di essa un capolavoro, e tutti possono, volendo, ciò fare.

Ascoltate. Si alza dalla terra verso il cielo un bel coro di poeti, grandi artieri di fede, d'amore, di volontà...

Lo sviluppo dell'arte sociale (ricordiamolo) si connette allo sviluppo del senso morale, ammonendoci, come l'arte del popolo potrebbe essere domani la vera redenzione di molte colpe, il risveglio di speranze perdute, il pane di migliaia di anime. — Ricordiamolo.

*
* *

E guardiamoci d'attorno.

Tutta questa bramosia di spettacoli popolari, che cresce di giorno in giorno, non ci dimostra forse che anche nel popolo aumenta quotidianamente il bisogno di dilettazioni estetiche?

Il dubbio non è possibile. E forse mai, come oggi, fu possibile parlare di proposito della universalità del teatro in rapporto alla estensione dei benefici della cultura.

Il teatro rimane tra gli organismi vivi e vitali, e in continua ascensione, dell'esistenza contemporanea, duplice forza in atto, ideale e sociale insieme, pensiero e movimento di volontà capaci...

Gli è che il teatro (il vero e degno teatro, s'intende), somiglia alla stessa vita contemporanea che tutti viviamo; ne è, anzi, parte, elemento istesso.

Il teatro è la vita; l'agitazione quasi continua del nostro essere, l'eccitazione dei nostri sensi, la rappresentazione attiva del conflitto delle umane passioni: il dramma, il sentimento, l'emozione, il sogno e la realtà, il desiderio, l'aspirazione, il palpito.

I fenomeni della psiche, elementi della vita reale, come le ansie, le trepidazioni, i sussulti di gioia e di dolore, le commozioni di riso e di pianto, idealizzati dall'arte, valgono a ritemprare l'anima umana...

Del resto, religione, leggi e teatro non sono forse le tre basi su cui poggia l'edificio della civiltà? Sempre si dice e si ripete che il teatro è una necessità sociale e insieme un beneficio sociale, e però, di rado con fede si opera, tra noi, alla costituzione di un vero teatro del popolo, tale da fortificare il sentimento nazionale, e come preparazione, e come movimento innanzi degli spiriti, e come fervor d'opera.

Dopo che dalla Francia è venuto l'esempio, noi abbiamo visto i « Teatri del Popolo „ estendersi in varie nazioni, e solo c'incresce che in Italia non si provveda ancora adeguatamente alla istituzione di un teatro che, ispirato innanzi tutto ad innalzare sempre più le condizioni intellettuali e morali delle masse, sappia ad un tempo favorire la divulgazione di un'arte semplice, forte e sana.

Io penso che, inteso come palestra di educazione civile, elemento attivo di scuola e di vita, il teatro del popolo possa dare eccellenti risultati.

Non si vogliono drammi « popolari „, nell'antico senso banale di « dramma da arena „, e neppure lavori drammatici tinti di sanguigno, a base di resoconti giudiziari, di delitti o che so io; non artifici effettistici di sceniche eccezioni e non figure grandi guignolesche; ma, all'incontro, schiette e semplici sensazioni drammatiche in visioni d'arte sociale, fermate in tali opere che, e, come morale in azione, e come scuola di costumi, psicologica, di pensiero e di volontà, quadro mitico o leggendario, etnografico o storico, filosofico o poetico, volta a volta, rappresentino in atto l'unità del pensiero artistico e morale. Così.

Ad Orange, a Champigny, ad Oberammergau; presso Parigi, nel Mezzogiorno della Francia, nei Vosgi, nella Bretagna, nel Poitou, io ho visto tipi singolari quanto interessanti di « Teatri del Popolo all'aria aperta „, armonia di natura e di arte insieme, e per rappresentazioni liriche e per rappresentazioni drammatiche, come per spettacoli misti.

LA GRAN SCENA DEL ROGO
NEL DRAMMA " LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO „.

SCENA DEL DRAMMA « LA MORTE CIVILE „ DI POTTECHER.

SCENA DELLA TRAGEDIA " LA REINE VIOLANTE „
DI MAURIZIO POTTECHER.

Al fondatore del Teatro del Popolo, di Bussang, nei Vosgi, — il poeta Maurizio Pottecher, — mi legano antica amicizia e fraternità artistica, onde di quel teatro (ch'io addito veramente come tipico nel genere) e di quegli spettacoli sono in grado di dire partitamente ai lettori nostri, illustrando scene, figure e paesaggi, non senza augurarmi che l'Italia nostra abbia presto a gettare le fondamenta di un vero Teatro del Popolo, affermazione di patria in luce di arte e di storia...

Non è ignota l'opera così valorosamente iniziata, tra noi, da E. A. Marescotti che, meglio di tutti, intese l'utilità dell'arte sociale, vissuta in un Teatro del Popolo, e però resta a sperare che molte giovani energie abbiano a sviluppare la degna intrapresa.

GRUPPO DI APOSTOLI DEL " GESÙ „ NEL DRAMMA " GIUDA ISCARIOTA „ DI POTTECHER.

* * *

Il " Teatro del Popolo „, di Bussang, conta ormai sedici anni di vita, dedicato veramente « al popolo tutto quanto „, tale da soddisfare al desiderio delle emozioni estetiche, oggi così vivo nelle stesse moltitudini...

Ecco, tra le montagne, all'estrema frontiera della Francia e dell'Alsazia, in uno sfondo di veri campi e di veri boschi, il Teatro del Popolo, tempio di arte sociale che il triplice ideale umano, il vero, il bello, il bene, riassume nel motto di una bandiera: Per l'arte e per l'umanità!

LA MOGLIE DEL POETA POTTECHER NEL " MACBETH „. IN " MARIA DI MAGDALA „.

Maurizio Pottecher — tutto intento a scrivere lavori nuovi, a curare la messa in scena, coadiuvato dalla consorte, che è valorosa prima attrice del Teatro stesso, — mi si diceva, ancora ultimamente, soddisfattissimo dell'opera sua. E con ragione.

Che ressa a Bussang nei mesi estivi! Indigeni, turisti, artisti, forestieri, accorrono d'ogni parte alle rappresentazioni del Teatro del Popolo. Una comune emozione in fraternità artistica... Emozioni ed impressioni, appunto perchè in contatto diretto con la natura, somigliano ad un palpito d'anima. L'arte è intuitiva.

Ecco la vallata di Bussang e la linea delle vette verso l'est, al confine!

Gallerie e platea sono gremite. Il vento leggero sembra quasi trasportare la voce degli attori...

Quindici metri di larghezza misura la scena, per dieci di altezza e dieci di profondità.

L'impressione maggiore, — e dolcissima, — che tutto prende lo spettatore si è quella di aria libera, di libera natura. *Spiritus intus alit*, e non v'ha, in verità, spirito più suggestivo del campestre.

Ogni fruscìo è un canto; infinita veramente ogni melodia.

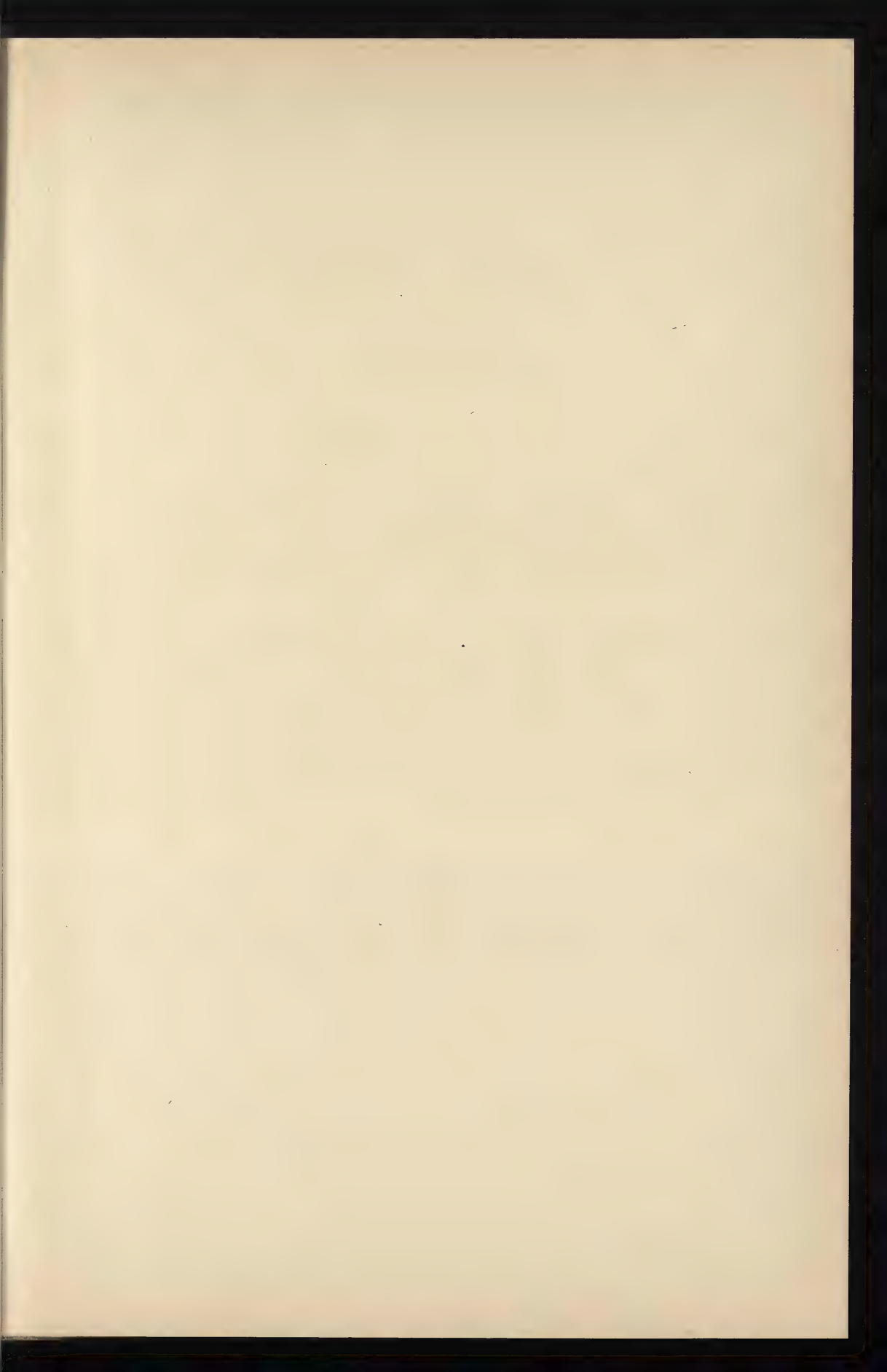
Chiunque appartenga al paese (Bussang), o per nascita o per adozione, può essere attore del Teatro del Popolo. Ogni classe sociale vi è rappresentata. E che meraviglia di esecuzioni! Semplici e spesso perfette. Improntato sopratutto sulle tradizioni e sui costumi della razza e dello spirito lorenese, il repertorio non cessa però di essere vario ed interessante. Ogni spettacolo risulta in atto un ricordo del passato od una visione d'avvenire, un sentimento di fratellanza e d'amore o un proposito di opera virile...

Il grande teatro tragico non è dimenticato.

La vita eroica, allorchè ha la voce delle tempeste, sembra centuplicarsi nel nome di Guglielmo Shakespeare, per ricordare che la poesia è di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Certo, il parlare così al popolo, senza distinzione di classi, affratellare in un ideale d'arte artisti e operai, agricoltori e studiosi, uomini di pensiero e uomini d'azione, è tale compito degno di un canto. E fu fatto.

Perchè — io mi domando — non si potrebbe fare altrettanto in Italia, sotto il nostro cielo, che ha sorrisi che somigliano parole? Chi educa al bello, educa al bene, e una tale opera, io penso, sarebbe ad un tempo atto di fede e di energia non perituro...

A quando?

ALFREDO VINARDI.

IL TEATRO DI PRIMAVERA A FIESOLE

di Giulio Caprin

da "La Lettura" del marzo 1914

IL TEATRO DI PRIMAVERA A FIESOLE

Se una rondine non fa primavera, tre primavere fanno più che il messaggio di una istituzione. E questa è la terza primavera che illumina un pubblico contemporaneo raccolto a vedere spettacoli antichi nel teatro romano di Fiesole, etrusca e fiorentina, all'aria aperta. La prima volta — il 20 aprile 1911 — fu l'*Edipo re* di Sofocle, seguito subito dall'*Oreste* dell'Alfieri; l'anno scorso le *Baccanti* di Euripide e ora l'*Aminta* del Tasso. Repertorio classico, ma di un classicismo già così vario da evitare fin da principio al teatro fiesolano il sospetto di volersi dedicare a quel funebre passatempo che si chiama la ricostruzione archeologicamente fedele della tragedia greca.

Il teatro fiesolano ha incominciato con la Grecia perchè non c'è opera di bellezza che non si richiami naturalmente alla prima rivelatrice di tutte le bellezze umane. Si è giovato della felice coincidenza che oggi la coltura classica in Italia abbia anche uomini, come Ettore Romagnoli, consacrati a esprimere del classicismo greco l'essenza artistica per farne gioia alla vita moderna. Idealmente l'istituzione si può ricollegare anche con il teatro d'Albano che Gabriele d'Annunzio vagheggiò al tempo del *Fuoco* e che soltanto Stelio Effrena ebbe la consolazione di saper costruito sul colle quirite. Ma sopra tutto di una cosa può vantarsi — una cosa molto semplice ma capace di ricche conseguenze —: di aver fatto un teatro all'aria aperta, il che ai tempi della terza Italia non si era ancora tentato. Invece, dopo l'esempio fiesolano, si incomincia a farne anche altrove: Verona ha avuto l'*Aida* nella sua arena romana, ed ora Siracusa l'*Agamennone* nel suo teatro greco. Il teatro all'aria aperta non sembra più una pericolosa fantasia di esteti: non è ancora una speculazione — perciò se ne può ancora parlare — ma fra qualche anno potrebbe magari diventarlo rimanendo sempre una bella cosa.

Perchè è indiscutibile che l'aria aperta fa bene anche al teatro. Nato all'aperto in Grecia, rimasto sotto il sole a Roma, il teatro di quando in quando si ricorda ancora di essere stato campagnuolo. Il medioevo lo ha santamente allogato nelle cattedrali, il rinascimento nei palazzi principeschi, noi nei teatri di tutti, che possono essere meraviglie d'arte ma sono sempre un'arte molto lontana dalla natura. È vero che a vivere rinchiuso il teatro si è adattato benissimo: nell'angustia dei palcoscenici, davanti a platee soffocate, ha trovato ispirazioni particolari che all'aperto non sarebbero concepibili: come tutti gli organismi vitali il teatro si è adattato a tutte le condizioni di vita che gli sono state fatte. Ma è evidente che a restituirgli le condizioni in cui è nato ci gode e gli si fa del bene.

Un ideologo potrebbe dimostrarvi che la

AGAVE (SIGNORA SEVERI) NELLE «BACCANTI» DI EURIPIDE. *(Fot. Nunes Vais, Firenze).*

cura d'aria è l'unica speranza di salvezza per il teatro moderno ammalatissimo, secondo alcuni, di molte malattie. Perchè la sua infezione più grave sarebbe una specie di infezione morale: il teatro troppo avrebbe dimenticato di essere un rito religioso, un mistero celebrato in comune tra un poeta, i suoi interpetri e il suo pubblico; divenuto un passatempo, gli dèi lo puniscono togliendogli sempre più la capacità di parere grande ed augusto. Ricondotto alla tragedia greca e al cielo libero ritroverà il suo respiro potente, ispirerà ai poeti fantasie grandi, come le grandezze naturali, etc., etc. Ideologie seducenti guardate così all'ingrosso, astrazioni retoriche osservate un po' da vicino.

In realtà, vi è molto teatro, almeno moderno, che ha bisogno proprio di quelle angustie, di quelle convenzioni e di quelle falsità che soltanto un luogo chiuso, molto chiuso, gli può offrire. Ed è teatro a cui non sapremmo rinunciare. Ci sono delle bellezze artistiche, che, come certe bellezze femminili, non risultano se non in un salotto acceso di luci artificiali, in mezzo a cose e a sentimenti tutti di artificio e di illusione. Ma vi è in compenso anche del teatro di cui una parte di bellezza non risulta se rimane imprigionata; anche tra i meglio dipinti fondali, anche sui palcoscenici più capaci, anche dinanzi a spettatori meglio disposti a goderne la poesia riconosciuta perenne. Il teatro di poesia, si potrebbe dire senz'altro, se questo nome non fosse diventato il passaporto falsificato con cui tenta di passare le frontiere del successo molto teatro che non è nè teatro nè poesia. Non diamogli dunque nessun nome; tanto lo stesso sappiamo che anche di questo teatro per l'aria aperta ce n'è stato, ce n'è, ce ne sarà ancora.

* * *

La tragedia greca, per esempio, è proprio l'aria aperta che la fa comprendere e sentire. Dinanzi ai suoi capolavori la riverenza non impedisce a molti di sottintendere una pregiudiziale: che quei capolavori, certo non per colpa di chi li ha scritti ma di noi che non siamo greci antichi, sono dei magnifici capolavori da museo. Rappresentati all'aperto il pregiudizio vanisce: ci si accorge che il difetto non è di quelle tragedie, ma di chi pretendeva comunicarcene la vita tenendole chiuse nei musei. La drammaticità a cui il teatro moderno ci ha abituati è senza dubbio più diretta e più attiva di quella a cui sia arrivato anche il più moderno dei tragici greci, Euripide; ma in compenso l'elemento lirico e melico che accompagna l'azione nella tragedia greca, quasi afono in un teatro chiuso, riprende voce all'aperto; si fonde con tutto il resto nella luce viva che fonde i colori, i movimenti e le parole.

La tragedia greca è sempre più o meno tragedia collettiva; il coro è un personaggio, anzi la coscienza di molti personaggi. Ma i nostri coreuti non sono che delle comparse; e le comparse, più o meno, stanno sempre male in scena. Provate a farle muovere sovra un palcoscenico d'erba invece che di tavole, liberate i loro movimenti dalle strettezze dei fon-

UNA PASTORELLA PER L'«AMINTA» DEL TASSO. - Costume di A. Micheli Pellegrini

dali che si possono sfondare, fateli entrare in tumulto da un viottolo campestre, tra siepi che si possono scuotere senza farle cascare, e avrete tutto l'effetto che può produrre, nelle *Baccanti,* il ritorno delle Mènadi in delirio dietro Agave che ha sbranato suo figlio credendo di avere sbranato un leone. Effetti pittorici, dunque, che sono anche effetti intensamente drammatici.

La nostra fantasia, abituata a veder minuziosamente realizzati tutti i particolari della scena immaginaria, ne sente forse la mancanza davanti alla scena fissa, di cui i greci si contentavano perchè le loro prospettive in muratura non potevano cambiarsi? No: nella varietà di un panorama naturale, di alberi e di arbusti sul primo piano, di colline in lontananza, di cielo e di nuvole in alto, la fantasia degli spettatori trova tutto ciò che in un dato momento conviene meglio all'azione. A Fiesole è bastato aggiungere un porticato e un accenno di mura perchè, dietro quelle mura, la fantasia facilmente immaginasse la città di Tebe: un gesto e una parola dell'attore bastano a creare luoghi che non esistono, immagini che non si sente bisogno di realizzare: nella realtà delle cose tutti i luoghi s' identificano, perchè la realtà della natura è la più sicura delle illusioni.

E un buon attore — in Italia ci sono ancora più buoni attori che non si creda — se ha figura voce e stile, all'aperto naturalmente li migliora. L'esagerazione necessaria del gesto non pare mai eccessiva, lo sforzo della voce non risulta in risonanze false. I giuochi della luce naturale aiutano il giuoco scenico. Qualche volta preparano degli effetti drammatici inattesi. Chi ha assistito alla prima rappresentazione dell'*Edipo* a Fiesole, ricorderà un brivido di straordinaria drammaticità che il sole offrì all'angoscia dell'eroe tragico. Proprio nel momento in cui Edipo, avuta la rivelazione del doppio delitto che il Fato gli ha fatto compiere, grida: — O sole, che io non ti veda mai più! — il sole sparì dietro il colle di San Francesco, e la convalle in cui è il teatro restò nell'ombra del crepuscolo. E gli spettatori sentirono della tragedia la terribilità religiosa.

Una pastorella per l' « Aminta » del Tasso. - Costume di A. Micheli Pellegrini.

Ma se invece a mezzo della tragedia cominciasse a piovere? A Oberammergau la passione di Cristo continua anche sotto la pioggia e il fervore del pubblico resiste sotto gli ombrelli aperti. Ma a Fiesole, per un tacito accordo fra il comitato degli spettacoli e il *metteur en scène* celeste, non ha mai piovuto e non pioverà mai durante le rappresentazioni.

Dioniso (E. Ninchi) nelle « Baccanti » di Euripide.
(Fot. Nunes Vais, Firenze).

* * *

La simpatia di pubblico che gli spettacoli fiesolani si sono subito acquistata è dovuta, come ho detto, anche alla libertà con cui fin da principio si intese di ricostruire l'arte classica. A rigor di scienza la ricostruzione fu inesatta: ma in quella inesattezza non si perdette nessun valore essenziale della tragedia greca, mentre si evitò al pubblico qualunque sospetto di pedantismo. Ed anche il classicismo puro, rappresentato dai congressisti dell'Atene e Roma in onore dei quali fu fatto il primo esperimento, se ne dichiarò sodisfatto.

Angiolo Orvieto, il poeta delle *Sette leg-*

I costumi per l'« Aminta » del Tasso: un Satiro; Amore; Silvia; Aminta.
(Disegnati da A. Micheli Pellegrini).

gende — Poesia classica? Forse anche, certo poesia delicata ed intensa — che, insieme con alcuni altri amici della bellezza che sa diventare azione, ha osato la novità di questi spettacoli, ha del classicismo l'idea che se ne deve avere: di una forza perenne che si attua in tempi e in modi diversi. Per insegnare l'arte greca non è necessaria la Grecia. Per ridestarne un'immagine, basta avvicinarsi alle condizioni in cui quell'immagine fu una realtà storica.

Per rappresentare Sofocle ed Euripide — ma oggi anche il Tasso — può bastare anche un teatro romano. Quello di Fiesole è romano dell'ultimo secolo della repubblica. Scoperto circa cent'anni fa sul dorso settentrionale del colle che digrada verso la valle del Mugnone, era incompleto nelle gradinate della *cavea*. Bisognava, per riguardo storico al tempo che lo ha rosicato, lasciarlo incompleto? Con provvida audacia si è osato completarlo parzialmente e provvisoriamente in legname: l'erba che vi rinasce in mezzo, d'anno in anno, è sempre di seme millenario. Sulla scena diruta, di volta in volta si ricostruiscono gli elementi architettonici necessari allo spettacolo. Così il teatro antico rivive per la vita che noi possiamo rendergli, la nostra.

Quello che ne risulta non è la Grecia, ma un nostro sogno che vuol continuare il sogno dell'arte greca, di tutte le arti che sono degne di starle vicine.

Un pastorello per l'« Aminta » del Tasso. - Costume di A. Micheli Pellegrini.

Il teatro romano guarda uno scenario armonioso di ulivi, di cipressi, di siepi di rosmarino: in fondo Montesenario e i dossi dell'Apennino mugellese. È un paesaggio toscano sereno e pensoso: l'armonia raccolta delle sue linee, la diffusa chiarità del suo cielo parvero così greche anche alle Grazie che nel rinascimento scelsero questi luoghi per riapparire agli uomini. Un secolo fa Ugo Foscolo le rivide qui vicine, sul colle di Bellosguardo. Ora sul colle di Fiesole la bellezza antica, ridèsta da una tragedia greca, si accorda anche con la melanconia cristiana di una chiesa vicina: l'« Ave Maria » può chiudere uno spettacolo dionisiaco in cui Diòniso appare in persona a punir ferocemente coloro che non credettero alla sua divinità. E il poeta antico che ne ha cantata la vendetta, Euripide, era una specie di agnostico che oggi probabilmente non avrebbe avuto fede nemmeno nel dio dei cristiani. Eppure qui, fra immagini e suggestioni così lontane che la bellezza sola armonizza, la tragedia antica sembra rivelare veramente il suo significato religioso; l'arte diventa simbolo del mistero comune a tutte le religioni: l'accordo degli spiriti

umani con gli spiriti della natura e dell'universo.

***

Qualunque fosse la ragione del primo successo, si intese subito la possibilità anche pratica di dar consistenza e continuità a quest'azione d'arte. Così è sorto un comitato del teatro romano di Fiesole che, sotto la presidenza effettiva di Angiolo Orvieto, da due anni continua l'impresa. La alimentano le quote sottoscritte da un nucleo di mecenati — quando le quote sono, per disposizione statutaria, a fondo perduto, non è poi un'esagerazione parlar di mecenatismo —, ed è augurabile che il capitale raccolto basti fino al giorno che l'impresa trovi in sè anche la resistenza economica. Questa che a principio pareva un'utopia oggi comincia a parerlo meno.

Un pastorello per l'« Aminta » del Tasso. - Costume di A. Micheli Pellegrini.

Di che si rallegrano i classicisti, gli uomini di buon gusto ed anche la buona città di Fiesole che, nei giorni di rappresentazione, vede salire alla sua altura ed alle sue trattorie ospitali pellegrini nostrani e forestieri.

Fra i pellegrini che accorrono mettiamo pure che una metà sia di curiosi attratti dalla novità esterna, facciamo pure la dovuta parte all'estetismo manierato e allo snobismo spontaneo per forza. Anche su questi si deve contare. Ma di tutti gli altri si può essere certi che, dagli spettacoli fiesolani di primavera, riportano un ricordo di gioia fresca, la dolcezza impagabile di una commozione pura. La qualità, se non il grado, della commozione è la stessa, sia che vi pianga la tragedia greca o vi sospiri, come quest'anno, la pastorale dell'estremo rinascimento: l'*Aminta* del Tasso. Il classicismo è una categoria spirituale così vasta che può comprendere quasi tutte le apparizioni dell'arte umana: è come il cielo che splende su tutte le forme di paesaggio.

E a Fiesole le ninfe e i pastori reincarnati negli attori contemporanei — Aminta sarà E. Ninchi, che fu già un Dióniso di magnificenza antica nelle *Baccanti*, Dafne la

La « cavea » del teatro romano di Fiesole. *(Fot. Alinari, Firenze).*

Gli spettatori nel teatro di Fiesole, durante una rappresentazione delle Baccanti.
(Fot. Nunes Vais, Firenze).

signora Vitaliani, Silvia la signorina Della Porta — trovano luoghi consacrati alla loro fantastica umanità. La prima pastorale italiana è stata ispirata da queste piante e da queste acque: sono la Mensola e l'Africo — i due torrentelli fluenti qui vicini — che fanno da ninfa e da pastore nel *Ninfale fiesolano* del Boccaccio. E sopra tutto, se c'è dramma che, per apparire qual'è, naturalmente domanda la libera scena di vere piante sotto il cielo autentico è il dramma pastorale. Chi ricorda di aver visto rappresentato l'*Aminta* — come fu rappresentato per lo meno in occasione di qualche centenario tassesco — non ha dimenticato la pena grottesca di quei poveri satiri saltellanti con goffa precauzione tra i praticabili: Parevano capre legate per la zampa. Rimessi sul prato, i mostri mitologici ritrovano almeno quel grado di credibilità che ottengono le bestie esotiche nei giardini zoologici senza gabbie, del tipo Hagenbeck. Di che si avvantaggia anche la poesia che devono esprimere.

L'ideale scenario che si può desiderare per l'*Aminta* non è forse nemmeno il *pulpitum* erboso del teatro di Fiesole. Forse gli converrebbe anche meglio una radura tra bossoli mozzi e lecci incurvati, in qualche giardino gentilizio: e un pubblico di gentiluomini poeti. Ma visto che dell'*Aminta* ha diritto di godere anche chi forse nel giardino gentilizio non sarebbe invitato, il teatro romano aperto sulla scena campestre diventa il luogo ideale per una rappresentazione dell'*Aminta* che sia, entro i limiti del buon gusto, popolare. Il che non è difficile, perchè il popolo italiano — condotto a spettacoli confacenti alla sua fantasia — s'intona subito al buon gusto della sua razza e della sua tradizione.

Ed il popolo ama questi spettacoli all'aria aperta che, non ostante la loro apparente eccezionalità, sono semplici: non deviato da considerazioni secondarie, esso vi scopre agevolmente il nucleo primitivo e la linea essenziale. Ora l'*Aminta*, che ad un erudito può parer il prodotto complesso di una civiltà troppo matura, che nella sua invenzione pastorale rivela lo sforzo di un poeta quasi decadente per sognare a qualunque costo una vita ideale secondo natura a cui la realtà secondo cultura dice di no, ad un pubblico non guasto dall'erudizione riesce sempre a sembrare qual'è: il ritorno di un cuor di poeta e di fanciullo

LE «BACCANTI» DI EURIPIDE, NEL TEATRO DI FIESOLE. *(Fot. Nunes Vais, Firenze).*

alla favola più antica e più dolce che sia mai stata raccontata agli uomini fanciulli: al paradiso terrestre. Poichè il mondo pastorale non è che la forma pagana del paradiso terrestre. E in questo paradiso vede il più semplice e più naturale dei drammi d'amore: il contrasto fra l'amore che deve vincere e il pudore che gli resiste. Il dramma elementare che è nella natura stessa dell'amore. Noi, uomini civili di varie civiltà, conosciamo gli altri drammi che divampano dall'attrito dell'amore con le varie resistenze sociali. Il Tasso poeta — e i poeti, quando non sono poeti della morte, lo sono dell'amore — nell'*Aminta* abolisce tutte le civiltà: riconduce l'eternità dell'amore in un mondo antecedente a tutte le civiltà, in un mondo che regola i rapporti fra i due sessi secondo la norma naturale di un — scusatemi — libero amore senza conseguenze pericolose, senza rimorsi, innocente. Eppure la tragedia minaccia egualmente i suoi strazi, perchè l'amore, per compiersi, deve superare la resistenza che la natura stessa gli oppone: il pudore; nell'oggetto desiderato come nel soggetto desiderante, in Silvia che è pudica, come in Aminta che è timido. Il dramma

UNA SCENA DELL'«EDIPO RE» DI SOFOCLE, NEL TEATRO DI FIESOLE.

pastorale di un poeta quasi decadente, come il Tasso, fa poesia e dramma di questo contrasto elementare della natura.

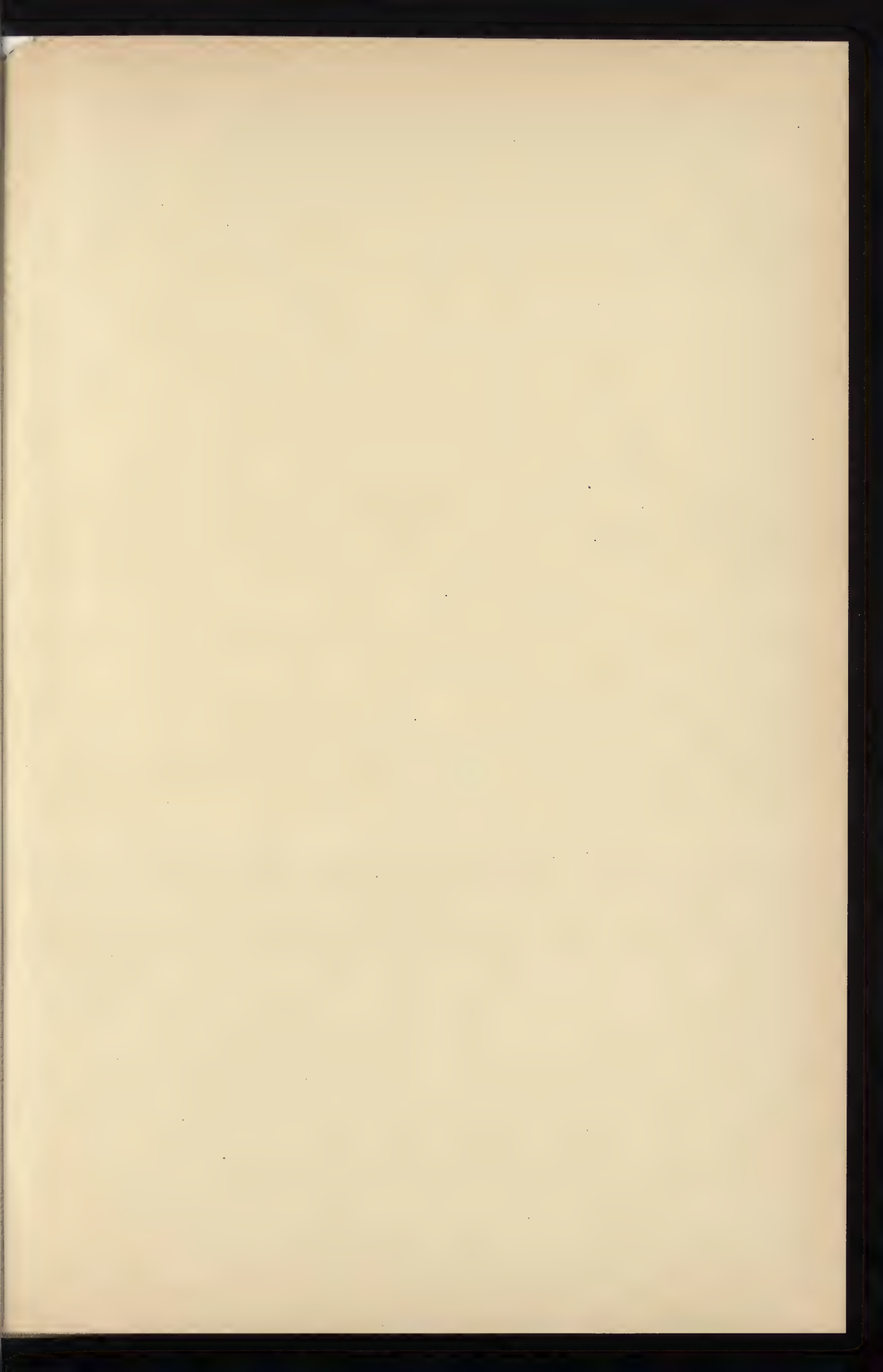
Mi pare che tra gli aspetti immutabili della natura vivente, tra gli alberi in fiore — che devono anch'essi soggiacere a leggi analoghe di amore e di dolore per rendere i frutti delle loro fiorite — all'aria aperta, il dramma pastorale debba più facilmente rivelare il suo intimo sentimento naturalistico. L'onda armoniosa dei versi, l'arguzia particolare delle scene, l'accompagnamento melodico aggiunto alla poesia — il prologo, gl'interludi e l'epilogo avranno musiche adatte al loro carattere composte da Ildebrando Pizzetti — tutte le bellezze espressive che, altrove, potrebbero deviare gli spettatori dal significato primitivo del dramma, lo chiariscono in un ambiente dove il passaggio dell'arte alla natura sia facile: dove tra la natura e l'arte — anche quella teatrale — sia ristabilita la comunicazione e l'accordo.

Assicurato l'accordo, il presente è libero nell'interpretare il passato: la rappresentazione dell'*Aminta*, a Fiesole nel 1914, può riuscire assai differente da quella che piacque alla Corte ferrarese nel 1573, nell'isola di Belvedere sul Po. Come le musiche di Ildebrando Pizzetti non sono quelle di Claudio Monteverde, nè i costumi che, con libera fantasia tra classica antica e toscana moderna, ha disegnati il pittore Alberto Micheli, riproducono quelli propri delle pastorali del cinquecento e del seicento, così nulla di ciò che è stato ritorna ad essere identico a quello che fu. Eppure l'interpretazione è ugualmente legittima, e la commozione degli spettatori si ripete nelle sue vibrazioni più profonde.

Di chi il merito? Del comitato per le rappresentazioni classiche primaverili al teatro romano di Fiesole? Degli attori che hanno radunati, impresari intelligenti? Di tutti i loro cooperatori? Del loro pubblico? Di tutti questi, ma più ancora di quella semplice idea fondamentale: di realizzare la poesia drammatica all'aperto. E di primavera. Perchè tutte le grandi opere della poesia perpetuano l'ansia e la dolcezza di qualche primavera dello spirito umano. E la primavera dell'anno che, non ostante le nostre colpe, si rinnova ancora nei campi ed in cielo, ci dà luce per comprendere quelle dello spirito.

GIULIO CAPRIN.

(Fot. Nunes Vais, Firenze).

LE « BACCANTI », AL TEATRO DI FIESOLE.
I TEBANI, GUIDATI DA TIRESIA, STANNO PER ENTRARE IN SCENA.

VECCHIO TEATRO

di M. F.

da "La Lettura" del marzo 1914

Arti decorative:
lavorazione dei cammei in conchiglie ed in coralli.

novra dell'argano, mentre gli altri remano e dirigono la vela. Due forze agiscono dunque sulle reti: il cammino della barca e la trazione operata dall'argano, finchè le reti si allargano, penetrano sotto le rocce, ove si trova il corallo, e lo svelgono. Liberare le reti e tirarle su, sono lavori difficilissimi e faticosissimi.

L'*ingegno* resiste un pezzo alle scosse energiche e continue dei marinai che, mezzi nudi, ed esposti al sole ardente, manovrano l'argano. Il nostromo eccita gli uomini, mentre il marinaio seduto al piede dell'albero, e che tiene la corda ferma, canta, sopra un ritmo lento e monotono, una canzone improvvisata, salmeggiando i nomi dei santi più venerati in Italia. La rete finalmente si libera e svelle o spezza enormi massi di scogli. La croce dell'*ingegno* è in breve tirata su e portata contro il margine della barca, le reti riunite sul ponte. Allora si incomincia a raccogliere il frutto di tanto lavoro. I rami del prezioso zoofito sono ripuliti, liberati dalle conchiglie e dagli altri prodotti parassiti. Finalmente il prodotto della pesca è portato e venduto nei porti di Messina, di Napoli, di Genova, di Livorno, ove i gioiellieri ne divengono i padroni.

La pulitura dei cammei.

Molti sono in Italia i laboratori nei quali il corallo viene portato a quella ultima finitura che lo rende così interessante e prezioso. Naturalmente il corallo lavorato vale assai più del rozzo; ma non è possibile parlare in generale del suo prezzo, il quale dipende dalla qualità del corallo, dalla grandezza dei pezzi e dal lavoro più o meno finito. Tra i bellissimi pezzi esposti da negozianti di Torre del Greco in un'esposizione di Berlino si ammiravano un gruppo di corallo del peso di undici libbre, valutato 3000 lire sterline; un altro gruppo a tre colori, bianco, rosa e rosso, d'inestimabile valore; ed un monile valutato 6000 lire sterline; finalmente un suggello di corallo chiaro-rosso, rappresentante la famiglia reale con in cima Re Vittorio Emanuele.

Questo suggello fu donato a S. M. il Re Umberto. Il tronco di corallo che servì per il manico del parasole della Regina Margherita, donatole in Genova per le di lei nozze, si negoziò per 9000 lire.

I lavori di corallo erano sino a qualche anno fa ricercatissimi: l'Italia ne mandava in tutto il mondo, traendo beneficio di parecchi milioni. Poi caddero in disuso, togliendo a migliaia di famigliè l'unica fonte di guadagno e lasciando nell'inazione quasi completa i molti stabilimenti sparsi nella penisola. La Regina Elena à promesso qualche mese fa ai pescatori di Torre del Greco di venire in loro soccorso: ed à mantenuto la sua promessa, comparendo alle feste di Corte adorna del roseo monile di fama tutta italiana. Ancora una volta dava esempio di bontà e di patriottismo. Lo seguiranno le dame d'Italia?

Giorgio Carignano.

VECCHIO TEATRO

Si è parlato e si parla ancora assai della massoneria nei suoi rapporti con la vita pubblica in genere, italiana in specie: e ciò mi induce a parlarne anche qui, ma da un punto di vista molto lontano dalle aspre polemiche e dalle discussioni gravi. È assai strano che fra gli argomenti di carattere pubblico e sociale che han riflessi non trascurabili nella vita privata, sia sempre sfuggita la massoneria all'attenzione di quell'arte che degli atteggiamenti della vita pubblica e privata fa suo unico oggetto: il teatro. Una volta ch'io sappia, l'argomento massonico ha fatto capolino sul teatro in una graziosa commedia che ha tratti di amenità che mette conto ricordare. Si tratta di uno scherzo, di una burla lievemente canzonatoria di cui vedete il titolo, l'autore e le altre caratteristiche nelle pagine qui riprodotte.

I LIBERI MURATORI

COMMEDIA

DI

FERLING ISAC CRENS

FRATELLO OPERAJO DELLA LOGGIA DI DANZICA.

DEDICATA

AL CELEBRE ED ILLUSTRE SIGNORE

ALDINORO CLOG

AUTORE

COMICO PRESTANTISSIMO.

IN LIBERTAPOLI, l'Anno dell'Era Volgare 1785. e della ristaurazione della Loggia 152.

Ricordate le *Donne curiose* del Goldoni? I *Liberi muratori* sono una commedia che ha lo stesso punto di partenza, uno svolgimento assai simile, una forma analoga, un argomento quasi identico. Il suo carattere goldoniano è una premessa di perfetta innocuità satirica.

Il signor Procopio ha due figlie, Bellisa e Lucilla, una cameriera Marinetta, un servo Fabrizio. Marinetta origliando a una porta scopre che il suo padrone è libero muratore, ed è stato eletto gran capomastro della sua loggia; dandone la notizia a Bellisa, ne esaspera la curiosità che già la punge di sapere che razza di gente sieno i liberi muratori, che cosa vogliano, che roba sia il mistero onde si avvolgono, la loggia, i riti, i segni. E siccome anche Erasto, spasimante di Lucilla, fa parte della società, e perfino Fabrizio servitore è degli associati, le due donne stabiliscono di tanto fare e tanto arzigogolare che possano soddisfare la loro curiosità e scoprire il Gran Segreto dei liberi muratori. Ne domandano, anzitutto, a Fabrizio: ma egli nega di essere della società: ne domandano allora al conte di Poltronico, che viene a far la corte a Bellisa. Costui che è il Capitan Spaventa della commedia, ha l'idea di spacciarsi per libero muratore allo scopo di soddisfare con qualche panzana la curiosità di Bellisa e cattivarsene l'affetto: ma ha l'imprudenza di non voler rivelare il segreto che pretende sapere, a Marinetta, perchè è una serva. Marinetta, offesa, per vendicarsi ricorre a Lucilla, sorella di Bellisa, le racconta tutto, e la stimola a scoprire per conto suo il gran segreto, prima di sua sorella e per mezzo del suo adoratore Erasto.

La commedia è così avviata in una gara di curiosità fra la serva e le due sorelle, alla scoperta del Gran Segreto.

Lucilla pone a Erasto il dilemma: o rivelarmi tutto o lasciarmi. Erasto confessa di essere libero muratore, ma rifiuta energicamente di tradire il segreto.

« Io son certa che se invece di domandarlo a voi lo avessi domandato al signor Dorante, che mi fa la corte, non avrebbe avuto gli scrupoli che avete voi — dice Lucilla ». — E Dorante che sopraggiunge conferma quest'idea: senonchè egli non è della società: ma se fosse, non si peritereb be a raccontare alla sua bella tutto quel che ella volesse sapere. Erasto lo prende in parola: « Bene — dice — io vi farò ammettere nella loggia, e vi assicuro che quando saprete tutto dei liberi muratori, non direte nulla: se sarete capace di rivelare i loro segreti vi prenderete Lucilla ». — Dorante accetta il patto.

Il secondo atto rappresenta il conte nell'imbarazzo: ha promesso a Bellisa di raccontarle tutto... Ma cosa? Bisogna che si faccia ammettere in loggia. Per questo si rivolge a Fabrizio, servitore. Costui si schermisce: come compagno servente non può « produrre » nuovi adepti: e manda il conte dal medico Scannagonzi, dandogli a credere ch'egli sia il segretario della loggia e dicendogli che per farsi da lui riconoscere come un aspirante, deve fargli il segno convenzionale. Il medico negherà d'essere segretario della loggia, ma ciò è la regola: il conte insista e gli faccia il segno che è questo: rispondere sempre *bèe, bèe, bèe...*

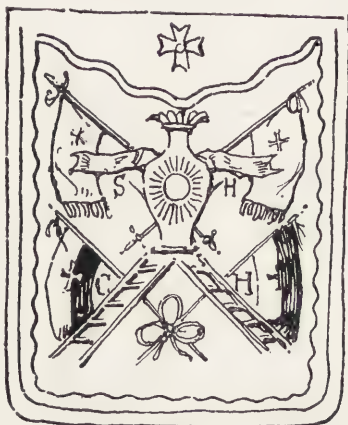
Il medico esce per l'appunto di casa, e il conte lo abborda; è forse malato? il medico lo investe di domande; ma il conte domanda soltanto di essere ammesso in loggia. « Ma io non sono libero muratore », dice il medico; e allora il conte comincia: *bèe... bèe... bèe...* Bisogna sapere che il medico ha una bella moglie, e che quel belato insistente finisce col parergli una allusione poco conveniente... sicchè sta per accoppare il conte quando sopraggiungono Dorante ed Erasto a trattenere il dottore e lasciar fuggire il conte. Dorante è quindi raggiunto dal suo servo Sganarello che udita la sua intenzione di entrare nella società dei liberi muratori che sono — dice — buontemponi dediti a tutte le baldorie, si raccomanda perchè faccia ammettere anche lui. E Dorante acconsente con gran felicità di Sganarello che pregusta le gioie di non far più il servitore e di abbandonarsi alla vita allegra dell'allegrissima società.

Cambia la scena; in casa di Bellisa e Lucilla arriva il conte trafelato e tramortito dalla paura: e dà ad intendere che i liberi muratori lo minacciano di morte perchè hanno saputo che egli voleva rivelare i loro segreti. Sopraggiunge Erasto a sostenere invece che il conte è un imbroglione; ma Bellisa lo difende per far dispetto a Erasto, innamorato di sua sorella, e se lo conduce via, mentre Erasto spiega a Lucilla che ei lo voleva malmenare perchè nella sua sciocchezza ha gravemente offeso il dottore e perchè è un impostore.

L'atto terzo rappresenta la loggia, dove si prepara la cerimonia dell'insediamento del nuovo gran capomastro e la iniziazione di due nuovi fratelli, che, in attesa, sono nella camera oscura. Questo atto è una piacevole caricatura delle cerimonie iniziatorie massoniche quali sono conosciute dai profani, secondo le indiscrezioni e le invenzioni di tutti i più faceti Taxil. Si assiste dunque a una pomposa adunanza di uomini coperti dal grembiale, con la cazzuola e il compasso, la squadra ad armacollo e la spada al fianco: fanno una mimica convenzionale, e passabilmente buffa, discorsi ampollosi in un gergo trasparente... Dopodichè ammettono i nuovi soci bendati ai quali impongono di giurare di non rivelare mai quel che faranno, vedranno, udranno della loggia e dei fratelli, ecc. Si tolgono loro le bende, mentre tutti i fratelli appuntano ai loro petti le spade: Dorante e Sganarello protestano, ma il gran capomastro li tranquillizza e li ammonisce: quelle spade sono innocue: ma diventerrebbero terribili per chi violasse il giuramento. La prima prova è finita. La seconda consiste, pei nuovi fratelli, nell'assistere da lontano al pranzo pantagruelico dei vecchi soci, senza bere nè mangiare. Dorante trova questo scherzo assai stupido. Ma Sganarello che ha una fame da lupi lo trova addirittura insopportabile.

Il gran segreto è questo: la loggia è un luogo di ritrovo dove si mangia, si beve, si canta, si ride — con un cerimoniale un po' carnevalesco. E chi vuole esservi ammesso paga una tassa, a beneficio della loggia: e siccome dopo si accorge di essere stato imbrogliato, non ha mai l'idea di raccontare la propria dabbenaggine: anzi prende gusto a fare agli altri novizi lo scherzo ch'è stato fatto a lui.

Ma ci sono delle persone di poco spirito che prendono molto sul serio il cerimoniale, le bende, le spade, i grembiali, ecc.; allora a queste si dà ad intendere ogni sorta di panzane sulla Chimera, il Gran Segreto, e simili storielle. Chi più sa inventarne, più ne racconta.

Così dice il gran capomastro a Dorante che voleva conoscere — ingenuo! — il Grande Arcano. Ma non così fa Fabrizio con Sganarello: col pretesto delle spade, dei segni convenzionali e di altre frottole lo fa spazzare, rigovernare e faticare. Sganarello si ribella: si è fatto libero muratore con tutt'altro ideale. Allora Fabrizio gli rivela la potenza del Gran Balsamo. Il Gran Balsamo non è che un carico di legnate. Con la scena dell'iniziazione al Gran

Balsamo finisce il terzo atto fra i guaiti di Sganarello.

Nell'atto quarto si riprende la commedia della curiosità fra le due sorelle inviperite una contro l'altra perchè entrambe deluse dai rispettivi corteggiatori. Difatti Dorante reduce dall'impostura della loggia confessa a Lucilla che non può proprio dirle nulla perchè il Gran Segreto dei liberi muratori non esiste! « Ah! no, storie! — dice Lucilla esasperata — a me non la date a bere: siete ora anche voi della congrega e fate come gli altri! Il Gran Segreto c'è, e lo saprò a qualunque costo ». Erasto che è presente... ride ed esaspera ancor più Lucilla che li congeda entrambi. Ma Sganarello è meno discreto e Marinetta più astuta: egli ricorda le legnate, fa il solletico alle mani di Marinetta, si busca uno schiaffo, e seguita a pentirsi assai d'essersi fatto libero muratore. Ma Marinetta pensa di rabbonirlo e sfruttarlo. Lo colma di gentilezze. Ah! finalmente Sganarello gode i primi benefici della sua nuova qualità: soldi e mangerie di Marinetta, la quale riesce con un pretesto a farsi dare da Sganarello la chiave della loggia ch'ei custodisce: gliela cambia con un'altra e la porta trionfante alla sua padrona. In buon punto il conte si trova in casa, da Bellisa, e da quel baggiano che è si lascia indurre ad accompagnare Bellisa, Lucilla e Marinetta che organizzano un'escursione notturna nella loggia con la chiave sottratta a Sganarello.

L'atto quinto ci riconduce nella loggia dove le donne, il conte e un servo girano per le stanze divertendosi a osservare tutti i segni e i geroglifici dipinti sulle pareti. Il conte è sorpreso da alcuni soci, fra i quali Erasto e Dorante, che gli fan somministrare la grande unzione... delle solite legnate per mano di Fabrizio. Sopraggiunge poi Procopio che scopre le donne... il gran capomastro ha di fronte le sue figliuole e la serva! Tutto si scopre e tutto si avvia a un perdono generale. Erasto condurrà seco le ragazze, sposerà Lucilla, farà sposare a qualcun altro Bellisa e sistemerà Marinetta... Poco prima, in un breve dialogo fra il segretario e il sopraintendente della loggia è stato rivelato tutto ciò che si dice dei liberi muratori; setta fondata da Salomone o da Hiran, dai templari scozzesi o dai costruttori tedeschi del medioevo, setta di scienziati e di fanatici, di repubblicani e di sovversivi: tutte cose un po' vere, un po' false: la verità è molto più semplice e più innocua: sono dei buontemponi che fanno dei lauti pranzi con le tasse pagate dai gonzi e dagli indiscreti che si lasciano incuriosire scioccamente dalle fandonie del pubblico. Tanto è vero che quando una loggia corre pericolo di essere rivelata per indiscrezione di estranei — e peggio di donne, che sono le *bêtes noires* dei framassoni secondo la commedia — che fa il gran capomastro? Semplicemente questo: ordina alla congrega di sloggiare e... di andare a alloggiare in un altro posto, dove possa riunirsi in pace e ricominciare indisturbata ad accalappiare i curiosi.

Non mi è occorso sapere esattamente che cosa sia questa bizzarra commedia che si sostiene per cinque atti con un movimento comico spesso buonissimo.

È la burletta di un antimassone o è la diversione scherzosa di un massone faceto? è un profano che si diverte a prendere in giro la setta coi suoi comici riti, o è un fratello che col pretesto di una burla letteraria, assai garbatamente condotta, tenta sviare l'opinione di chi legge da sospetti, da diffidenze, da ostilità, e favorisce la setta dissimulandone il carattere sotto una maschera burlesca? Nella comicità è una difesa, non una offesa, della setta: e se la commedia è stata scritta nel 1752, è anche per il pensiero liberalissimo che la percorre, di una certa audacia, quasi un preludio al *Matrimonio di Figaro*. La commedia ha l'orditura di uno scenario dell'arte, rinfrescato dalla galanteria del Marivaux e dalla amabilità del Goldoni: ed ha veramente l'aspetto di un rifacimento delle *Donne curiose*, in cui sia stata messa la loggia al posto del non meno innocuo circolo ricreativo dei gentiluomini veneziani. La dedica a Aldinoro Clog — anagramma di Carlo Goldoni — può essere un'indicazione: ma come e perchè sia venuto in testa a qualcuno di fare questo scherzo non so...

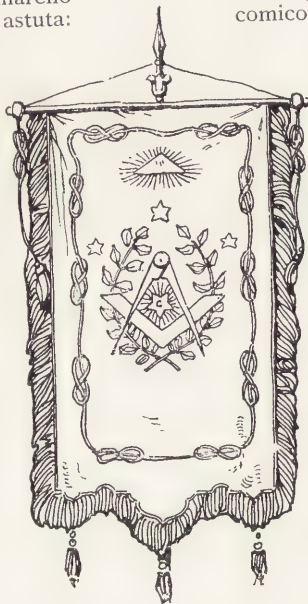
Nella frottola che il conte di Poltronico racconta per farsi credere dai fratelli, è compreso questo periodo:

I liberi muratori aspirano a far ritornare nel mondo l'età dell'oro: e « diconsi liberi muratori « perchè hanno formato il gran progetto di edifi- « care negli aridi deserti della Libia una città va- « stissima, la quale di Libertapoli dovrà portare « il nome. Ivi fonderanno una Repubblica sul « modello di quella di Platone... l'eguaglianza « starà scritta in fronte alle sue leggi »... ecc.

La storia è più faceta della commedia: ha fatto al misterioso scrittore del 1752 lo scherzo di avverare in parte la sua burlesca profezia.

m. f.

Milano, 1914. — Tip. del *Corriere della Sera*. Galluzzi Giovanni, *gerente responsabile*.

CARATTERI FORNITI DALLA SOCIETÀ "AUGUSTA,, - TORINO.

MENANDRO

di Ettore Romagnoli

da "La Lettura" del gennaio 1916

MENANDRO

Un filosofo.

Io non conosco, nè so che esista altra fioritura letteraria così opulenta, così multicolore e capricciosa, come la commedia attica antica, cioè quella miriade di drammi fantastico-politici che va dai successi di Cratino (450-423) alla vecchiaia di Aristofane (390 circa). Emula vera della natura, essa crea e si sbizzarrisce in mille forme, fini e grossolane, pure ed oscene, serene e torbide, comiche e serie, grottesche e tragiche: intona un istante la tromba epica, e lancia subito il lazzo pulcinellesco; scaglia l'ingiuria, ed innalza la prece; diguazza con lungo compiacimento nel fango, e si eleva con lancio prodigioso fra le nuvole e l'azzurro.

Ma a poco a poco la fantasia abdica, e lascia il regno alla ragione. I personaggi divengono più simili a quelli di tutti i giorni: spariscono le crudezze e le oscenità del linguaggio: si tempera la sfrenatezza del grottesco: gli slanci lirici abbassano il volo, s'adagiano anche essi al suolo. E questo travaglio che avviene nella così detta commedia di mezzo, è oramai concluso nei primi anni del sc. IV a. C., e si suggella in un nome famoso: Menandro (340-292). Molti scrittori e critici di letteratura giudicarono che questo trapasso fosse un progresso. Già nel 1° secolo dopo Cristo, Plutarco, istituito un minuto parallelo fra Aristofane e Menandro, non esitava a concedere per ogni verso la palma a quest'ultimo. E il padre della critica, Aristofane di Bisanzio, si domandava se Menandro avesse attinto alla vita, o non piuttosto la vita avesse imitato Menandro.

Un servo burlone. Un giovanotto allegro.

Nessuna meraviglia pertanto se dal giorno in cui le sabbie dell'Egitto hanno incominciato a restituirci opere dell'antica Grecia, gli animi e le speranze degli ellenisti si sono rivolti con particolare desiderio all'opera di Menandro, perita quasi interamente nel gran naufragio medievale della letteratura greca. E Menandro che fu fortunato in vita, che fu anche fortunato nel giudizio dei posteri, ha fruito anche questa volta i favori della più volubile fra le dive: una interessante serie di scoperte ci ha oramai restituiti argomenti, frammenti e lunghe e lunghissime scene intere di commedie menandree.

Veramente checchè opinassero ed opinino alcuni filologi, una buona idea dell'opera di Menandro potevamo già formarcela con lo studio del teatro di Terenzio. Delle sette commedie di Terenzio, sei, com'è ben noto, sono tradotte da originali menandrei. Sono traduzioni fedeli; anzi nel prologo degli *Adelfi* il poeta asserisce di aver tradotto alla lettera, *verbum de*

verbo. E se si deve concedere che questa versione, per quanto eccellente, non può darci alcuna idea dello stile di Menandro, bisognerà invece ammettere che possa darci qualche idea intorno ai caratteri, agli intrecci, alla tecnica scenica di Menandro; tutte cose che non mi sembrano davvero di poco valore per la conoscenza d'un poeta drammatico. Anzi direi che siccome, tutto sommato, le moderne scoperte non ci danno alcuna commedia intera, il nucleo fondamentale di studio per il teatro menandreo rimanga pur sempre costituito dalle commedie di Terenzio. Che cosa son dunque tali commedie?

Vero studio di caratteri nel significato moderno, non c'è. Ci sono variazioni di tipi convenzionali, fissati non solo dalla tradizione scenica, ma anche dalla tradizione letteraria. Un vero manualetto di tipi scenici, forse per uso dei commediografi, sono i *Caratteri* di Teofrasto; e un'eco permane nell'*Arte poetica* di Orazio.

Questi tipi sono ben noti perchè la imitazione li ha trasportati anche nella « commedia classica » italiana. Ci sono i due vecchi, buon diavolo e brontolone, i quali si rassomigliano però nella manìa, per noi incomprensibile, di far ammogliare i figliuoli il più presto possibile. C'è il giovanotto che non vuole sposare la ragazza scelta dal padre, ed è invece innamorato di qualche trovatella o di qualche furba cortigiana. E c'è la ragazza, in genere una buona figliuola, che spesso è ingenua, ma che quasi sempre ha bisogno urgente di trovar marito. Ecco il soldato fanfarone che sciorina le sue prodezze e le sue grandezze, ed ecco, alla sua coda, o di qualche altro gonzo, il parassita che finge di bever grosso, approva, loda, si meraviglia, e scrocca pranzi a bizzeffe. — La cortigiana furba tira a spennacchiare più che può i suoi merli, e la fida ancella l'incoraggia all'opera meritoria. — I servi, piatto forte di queste comiche imbandigioni, sono furbi, hanno sempre appetito, bevono come spugne, negano la verità conosciuta, smentiscono cose asseverate un minuto prima. Sono in genere calvi e panciuti. Se la commedia finisce senza che abbiano toccato un diluvio di busse è certo un miracolo. — Completavano la serie un'altra quantità di tipi, minuziosamente classificati dai trattatisti antichi: un cuoco paesano ed un cuoco forestiero —Cicala; una vecchia pasciuta ed una vecchia tutte grinze; una femmina ciarliera, un ficcanaso, un paraninfo, ed altri ancora, dei quali possiamo intravvedere le piacevoli sembianze in statuette, in bassorilievi, in pitture murali dell'età greca e romana. — Da commedia a commedia, codesta gaia brigata vi torna dinanzi; e vi par sempre la medesima, anche perchè neppure i nomi cambiano troppo. Le belle si chiamano in genere Glicera, cioè la dolce, i giovanotti Moschione (Vitellino) o Carino (Grazioso). I vecchi, se non sono Demea (Tutto popolo), saranno Cremilo (Scaracchia). I servi, che erano schiavi di paesi barbari, si chiamavano col loro nome d'origine, per esempio Davo, o Geta. Un po' più di fantasia si sfoggiava nei nomi dei parassiti e dei rodomonti; sì che c'erano, per esempio, Gnatone, (Ganasciasoda) e Gastrone (Tuttopancia) e Artotrogo (Rodipagnotte), e Polemone (Attaccazuffe) e Pirgopolinice (Vinciroccatorre). Veramente, chi badasse ai titoli delle commedie menandree, potrebbe pensare a una ricchezza molto maggiore di caratteri, o almeno di tipi: il superstizioso, il misogino, il pauroso, il bugiardo, l'atrabiliare. Ma l'Autocarnefice (*Heautontimorúmenos*) di Terenzio e il Fanfarone (*Miles gloriosus*) di Plauto, che non sarà di Menandro, ma è di quella scuola, ci ammoniscono a non farci troppe illusioni. Le prime scene sono piantate bene; ma quando incominciamo a sperare che sorga infine e giganteggi, fra tanti abbozzi, un carattere compiuto, ecco i soliti servi, i soliti giovanotti, i soliti intrighetti e amoretti, e in mezzo a quel tritume la visione originale si sfalda, si sgretola, si dissolve in fumo.

Anche maggiore è la monotonia dei soggetti. Due case sulla scena, una a diritta, d'un vecchio padre del giovanotto, l'altra a manca, del non meno vecchio genitore della ragazza. O il giovanotto o la ragazza, o l'uno e l'altra, furono esposti da bambini, ed ora sono, o servi, o adottati, nella casa del proprio babbo o nell'altra. E solo al fine della commedia avviene il riconoscimento: chè nume tutelare di queste commedie è l'*Agnoia*, la *Inscienza*, che in una delle commedie di Menandro (*La chioma recisa*) è addirittura personificata, e viene a dire il prologo. Ed anche in omaggio a questo principio il giovine ha sedotta la fanciulla senza sapere chi seducesse, in una delle feste notturne celebrate dalle donne. Altre volte invece la conosce, ma non vuole sposarla, perchè irretito nell'amore dell'astuta cortigiana, o perchè il babbo vuole appioppargli la ricca ereditiera. Infine però, tutto si appiana, e un legittimo matrimonio salva la moralità. Combinate questi elementi, rivoltateli, disponeteli in tutte le combinazioni possibili, come i pezzi d'un rompicapo cinese, ed avrete altrettanti eccellenti intrecci di commedie nuove.

Del resto l'intreccio di per sè direbbe poco: esso non è se non lo schema di cui si serve il drammaturgo per fare incontrare e cozzare i caratteri. Ma s'intende che, dati i tipi della commedia terenziana-menandrea, non possiamo aspettarci grandi urti, veri conflitti. Infatti quasi sempre è cicaleccio meglio che contrasto drammatico. E tale, in fondo, era il concetto che nell'epoca classica si dovè avere del dialogo comico. Orazio, finissimo critico, esaltava su gli altri poeti comici dell'età sua (*unus vivorum*) Fondano, che empiva d'arguti chiacchiericci le sue commedie.

Assai debole è anche la tecnica scenica, e piena di quelle goffaggini che non tanto sono indici di ingenuità primitiva quanto di ineliminabile cattivo gusto e di scarso senso drammatico. Quasi tutti i personaggi appena giungono sulla scena spiegano minutamente chi

Un cuoco che ritorna dal mercato con la sporta della spesa.

sono, donde giungono, e che cosa son venuti a fare. E che cosa vanno a fare dicono in genere anche prima di andarsene. Se per avventura vi risparmia l'iniziale monologo informativo, il personaggio che esce dall'uscio di una casa vi farà sapere qualche antefatto o qualche concomitanza all'azione, rivolgendo alcune parole di congedo ad un supposto interlocutore che rimane in casa. Non mancano, sempre per quella benedetta necessità di spiegare antefatti, gli ineffabili *confidenti*, che dovevano trovar poi sì largo favore nelle paludate e papaveriche tragedie neoclassiche. Se c'è bisogno di mandar via un personaggio divenuto superfluo, si spedisce a vedere se Tizio o Caio abbiano compiuta la tale o la tale altra azione. Se poi l'azione non può andare avanti senza la presenza di questo o di quel personaggio, eccolo arrivare fresco fresco, come da uno scatolino. Spesso attori che sono sulla scena non vedono altri attori anche presenti, e non ne sono veduti; parlano e non sono uditi: nè sempre s'intende come fosse possibile questa invisibilità reciproca. Spesso un personaggio esprime riflessioni intime che nella vita reale rimarrebbero pensieri: e questo è legittimo; ma assai goffo è che un altro personaggio, nascosto, oda queste che nel mondo scenico non sono altro che mute riflessioni. Abbiamo insomma quella tecnicuccia scenica che vuole essere logica, vuole spiegare e dar ragione di tutto, vuole che ogni particolare della impalcatura scenica sia razionale e chiaro, vuole mascherare tutte le lacune quasi ineliminabili da ogni organismo scenico; e non sa escogitare se non mezzucci, e non fa che richiamare l'attenzione su quelle lacune. I commediografi moderni hanno imparato a nasconderle quasi perfettamente; ma meglio di quella tecnicuccia rimediata, meglio cento volte lo smodato capriccio d'Aristofane, che, senza darsi della loica un pensiero al mondo lancia in fioriti arabeschi tutti i capricci della sua magica fantasia. Qui, invece, il poeta non si abbandona più all'estro e all'intuito che, se genuino, è infallibile come la natura. Il poeta ha i suoi modelli, le regole da seguire, i tipi fissi, e forse i manuali che gli prescrivono le regole e i critici che li conoscono meglio di lui, e che se sgarra lo richiamano in carreggiata.

Il cuoco filosofico.

Un cuoco.

Davvero stranissimo è poi, pel sentimento moderno, il mondo descritto nella commedia menandrea. Esporre i bambini è la cosa più naturale, più ovvia, più comune: e impagabile è la disinvoltura con cui venerandi vecchioni confessano di avere, per cause talora frivole, abbandonati i loro bambini (vedi per esempio l'*Eautontimorúmenos*, v. 660). Il passatempo più comune e più gradito ai giovinotti di buona famiglia è sedurre, per lo più in feste notturne, giovinette del loro ceto. E queste, rese madri senza saper da chi, vanno spose come nulla al primo che capita. Bimbi nascono, e il marito non se ne accorge: o gli gabellano per figli suoi, concepiti e nati in casa, marmocchi presi di qui o di lì. — Fanciulle trovatelle crescono, purissimi gigli, in case malfamate, e di qui muovono a nozze, e nessuno ci trova a ridire, nè gli sposi, nè i babbi che s'affrettano ad accordare il consenso. — Anche poi se la figliuola abbandonata ha presa mala piega, ed è diventata cortigiana, spudorata, scialacquatrice, poco male: una brava agnizione rimedia a tutto, e un buon marito non le mancherà. — I giovanotti poi, sono perle di figliuoli; ma se mantengono una cortigiana, non si fanno scrupolo di ammettere un terzo a sostenere le spese di casa (*Eunuco*, 1073). — Il figlio di Simone, nell'*Andria*, frequenta assiduamente la casa dell'etèra Crìside; ma siccome risulta che si limita a prender parte ai banchetti ed agli svaghi che essa si piglia con tre suoi amanti, senza aspirare ad una posizione più intima, si guadagna così alta reputazione, che il padre d'una ricca ereditiera lo vagheggia come l'ideal marito della propria figlia, e lo va a chiedere al padre.

Il concorde elogio dell'antichità proclama Menandro specchio della vita; ma noi ci domandiamo, un po' in-

Un paraninfo che, incoronato, esce dal convito, a ricevere un cliente.

Un servo.

terdetti, se e dove esisterono mai tale vita, tali costumi. La verità è che in queste commedie si dipinge non la vita, ma un angolo della vita, una certa categoria di persone e di situazioni di più ovvia comicità. E anche questa comicità è esagerata e ridotta a tipo, per comodo di mestiere. Non altrimenti nella moderna *pochade* francese vediamo ripetuti all'infinito deputati fuggiaschi dalla provincia in cerca di avventure, donnine allegre che li abbindolano, mogliette che si muovono anch'esse alla caccia.

***

Ed ecco il bilancio sommario dei frammenti menandrei novellamente recuperati.

Un seicento versi dell'*Arbitro* (*Epitrépontes*), quasi tutti integri, e contenenti le parti più caratteristiche della commedia. — De *La donna di Samo* circa quattrocento versi, fra i quali moltissimi tetrametri trocaici, cioè versi assai lunghi. — Circa cinquecento de *La chioma recisa*. — Un centinaio, rispettivamente, del *Bifolco* e del *Parassita*. E parecchi altri frammenti minori. È come si vede un materiale di studio abbastanza ricco. Esaminiamolo.

Nell'*Arbitro*, il solito giovinotto intraprendente, Carino (Grazioso), nelle solitissime feste notturne aveva corrotta la figliuola del vecchio Smicrino. Alla fanciulla, che ignorava chi fosse il seduttore, come questi ignorava chi fosse lei, era rimasto, non si sa come, un anello di Carino.

Qualche tempo dopo questa prodezza, Carino prende moglie; e gli capita giusto appunto la fanciulla sedotta, che aveva concepito di lui, e va sposa incinta, e dopo un certo tempo fa esporre il bambolo che le nasce coi soliti contrassegni e fra questi l'anello rapito a Carino. Il quale, marito autentico, non s'avvedrebbe di nulla, se non gli mettesse una pulce nell'orecchio il servo Onesimo. Allora, per rappresaglia, si mette a convivere con la ballerina Abròtono.

Intanto un pastore, Davo, trova il bambino esposto, e lo porta a casa sua per allevarlo. Ma è celibe, non sa da che parte incominciare, e però la mattina dopo lo cede a Sirisco, servo di Cherèstrato, ed a sua moglie, tenendo per sè i contrassegni. Ma Sirisco per le ciarle di un altro pastore viene a conoscere la esistenza di questi oggetti preziosi, e cerca Davo, e glie li chiede, e s'abbaruffano, e finiscono per chiamare giudice della contesa il primo che passa, che è per l'appunto il vecchio Smicrino. Son dunque sulla scena i due contendenti, e la moglie di Sirisco, che tiene in collo il bambino.

Sirisco
Il giusto non ti va!
Davo
Questo è ricatto!
Sirisco
La roba mia non l'hai da tener tu:
rimettiamoci a un terzo!
Davo
Rimettiamoci.
Sirisco
E chi si piglierà?
Davo
Per me, chi càpita!
Ah, perchè fare a mezzo? Me la merito!
(Passa per il sentiero un vecchietto).
Sirisco
Quel giudice t'andrebbe?
Davo
Alla buon'ora!
E quello sia!
Sirisco *(al vecchio)*
Di grazia, galantuomo,
puoi trattenerti un po' con noi?
Smicrino
Con voi?
A far che cosa?
Sirisco
Si contrasta intorno
a un certo affare.
Smicrino
E come c'entro io?
Sirisco
Si sta cercando un giudice imparziale
della nostra contesa. Or tu risolvila,
se nulla te lo vieta.
Smicrino
E andate al diavolo!
Così le cause discutete, a zonzo,
coi velli sopra il dosso...
Sirisco
Non badarci:
l'affare è breve, e da capirlo subito.
Facci, babbino, questa grazia, in nome
dei Numi! In ogni circostanza, deve
trionfar la giustizia; e chi la prende
a cuor, provvede al suo trionfo, sempre:
legge comune della vita è questa!
Davo
Oh, che po' po' di parlantina! Ed io
devo affrontarlo! Ah, quando ho fatto a mezzo!
Smicrino
Ma poi, starete alla sentenza mia?
Sirisco
Alla lettera!
Smicrino
Eh via, che ci rimetto?
Dite! (*a Davo*) A te la parola, oh taciturno!
Davo
Perchè tu veda chiaro, non mi limito
al fatto d'ora, e faccio un passo indietro.
Vicino a questi campi, entro una macchia,
un trenta giorni fa, stavo, brav'òmo,
pascendo il gregge, solo solo: ed ecco
vedo un bambolo, a terra; e aveva indosso
una collana e pochi altri gioielli...
Sirisco
Pei quali appunto ..
Davo
Non mi fa parlare!
Smicrino (*a Sirisco, alzando il bastone)*
Se l'interrompi, volano legnate!
Davo
E saranno ben date!
Smicrino
Parla!
Davo
Parlo.
Lo presi su, tornai, col bimbo in collo,
a casa mia, disposto ad allevarlo.
Questa era allora l'idea mia. Ma poi,
la notte, come avviene a tutti, prendo
a consigliarmi con me stesso, e dico:
— Oh, che m'impaccio io, di queste beghe
d'allevare bambini? E per le spese?
Proprio noie, mi servono! — E lì, sempre
lì, col pensiero. La mattina dopo,
vado di nuovo a pascere, ed arriva
sul luogo istesso questo carbonaro,
vecchio compagno mio, per tagliar legna.
Si chiacchera. E scorgendomi accigliato,
— Oh Davo — dice lui —, perchè ti vedo
sopra pensieri? — Dico io: — Perchè?
Perchè mi sono preso una gran brutta
gatta a pelare! — E gli racconto il fatto,
come trovai, come raccolsi il bimbo.

Un vecchio bisbetico.

E lui subito, prima che finissi,
ad ogni frase: — Dallo a me — diceva:
— Dio te lo renderà: sarai felice,
sarai libero! Io — diceva — ho moglie,
m'ha partorito, ed il bambino è
[morto —
La moglie eccola lì, col bimbo in
collo...

SMICRINO (*a Sirisco*)
Sirisco, è vero, l'hai pregato?

SIRISCO
È vero.

DAVO
Per tutto il dì mi pittima: e lusinga
e persuadi, lo prometto. M'augura
mille e mille fortune. Glie lo dò:
lui mi piglia le mani e me le bacia —
L'hai fatto o no?

SIRISCO
L'ho fatto.

DAVO
Se ne va.
Ed ecco a un tratto adesso me lo vedo
dinanzi con sua moglie; e quella roba
esposta insieme al bimbo — erano
[inezie,
bazzecole, nonnulla —, la rivendica,
e dice ch'io, perchè non glie la cedo,
ma voglio averla io, gli fo sopruso.
Mi deve, dico, ringraziare, invece,
ch'ebbe ciò che chiedea; ma quanto a cedergli
tutta la roba, no! Chi vorrà farmi
i conti addosso? — Si fosse trovata
andando insieme, si sarebbe fatto
metà io, metà lui, com'è la regola:
ma lui non c'era, l'ho trovata io
[solo,
e lui vuole aver tutto, e nulla a me!
Ma basta, via! T'ho dato di buon
[grado
una parte del mio. Ti garba?
[Tientela.
Non ti garba? Ti penti? E tu
ridammela!
Ma non volere soverchiarmi e
[farmi
danno! Che questo per amore, e
[quello
per forza, tu debba aver tutto, no!
Ho detto quello che dovevo dire.

SIRISCO
Ha parlato?

SMICRINO
Ha parlato. E che sei sordo?

SIRISCO
Sta bene: allora adesso parlo io.
Questi ha trovato il bambolo da
[solo,
e tutto quel che ha detto, ha
[detto il vero
e le cose, oh babbino, non lo nego,
andarono così: chiesi il bambino,
e pregai per averlo: ha detto il vero.
Ma un pastor suo compagno, poi mi disse
che col bambino aveva anche trovate
non so che gioie: e glie l'aveva detto,
chiaccherando, egli stesso. E a tal proposito...
moglie mia, dammi il bambolo. —

Si fa dare dalla moglie il bambino e lo tiene fra le proprie braccia.

ecco qui
la parte interessata: ecco qui, Davo,
chi ti chiede il monile e i contrassegni.
— Per me — dice — i gioielli esposti furono,
non perchè tu scialassi. E insiem con lui
io te li chiedo, che son suo tutore
chè tal m'hai reso, affidandolo a me
(a Smicrino)
Tale dissidio or tu devi risolvere,
secondo me. Quest'oro e questa roba,

Un iracondo.

quale che sia, bisognerà, secondo
volle la madre sua, quale che fosse,
conservarla pel bambolo, sinchè
sia divenuto grande; o che la tenga
chi lo spogliò, perchè fu primo lui
a trovar l'altrui roba? Adesso tu
dirai perchè non te la chiesi quando
lo ricevei? — La sua difesa allora
non mi spettava (1) — E adesso, vengo a chiedere
qualche cosa per me? — Roba trovata!
Ma non è più trovata, quando c'è
la parte lesa! Questo non è più
ritrovamento! È furto! — E pensa ancora,
babbino: forse il pargolo è di nascita
superiore a noi: sicchè, cresciuto
pure fra manovali, spregerà
la nostra vita, e compierà,
[secondo
l'indole sua, qualche precla-
[ro gesto:
cacciar leoni, cingere armi,
[correre
negli agoni! Tragedie, è
[naturale,
ne avrai vedute, e puoi ca-
[pirmi. Pèleo
uno, e due Pèlia, li rinven-
[ne un povero
vecchio, un capraro come
[me, vestito
con una pelle e basta. E
[quando vide
ch'eran da più di lui, rac-
[contò tutto,
come li aveva rinvenuti,
[come
raccolti; e consegnò la bor-
[sellina
coi contrassegni; e appresa,
[grazie a questi,
tutta la loro istoria, da ca-
[prari
furono re. Supponi che un
[qualsiasi
Davo, per guadagnarci una
[dozzina
di dramme lui, li avesse dati via,
quei nobiloni, quegli eroi, restavano
ignoti vita natural durante.
Non va che io debba alle-
vare il bimbo,
e la speranza d'ogni sua
[fortuna
Davo la prenda e la di-
[strugga, oh babbo!
Mercè dei contrassegni,
[uno evitò
di sposar la sorella; uno
[salvò
suo fratello; quell'altro
[riconobbe
sua madre e la salvò. La
[vita è piena
di rischi, oh babbo mio!
[Però bisogna
di lunga mano prevenire
[i danni.
— Ma - - dice lui — se non
[ti piace, rendimelo! —

Una ragazza di buona famiglia.

(1) Forse perchè non era ancora suo tutore Ma in realtà ancora non sapeva che quei gioielli esistevano: è una strana incoerenza, ma non bisogna darle peso.

Un giovanotto per bene.

e crede di tagliar la testa al toro.
Bella giustizia! Tu, che usurpi già
qualche cosa del bimbo, avresti a prenderti
per giunta il bimbo stesso, e svaligiarlo
a più bell'agio, quando la fortuna
l'ha risparmiato in qualche cosa! — Ho detto!
Decidi tu quel che ti sembra giusto.

SMICRINO
Ma la sentenza è facile! La roba
esposta è tutta del bambino. Tale
è il mio giudizio!

DAVO — Bene! E il bimbo, a chi?

SMICRINO
Non lo aggiudico a te che gli fai torto,
ma a lui che lo difende, e che procede
contro te che l'offendi!
I beni piovano
sopra il tuo capo!

DAVO — La sentenza è dura!
Io trovo tutto e mi strappano tutto:
questo non trova, e tiene. — Dunque, proprio
restituzione?

SMICRINO — E come!

DAVO — La sentenza
è dura! Proprio non ne imbrocco una!

SMICRINO
Porta qui!

DAVO — Grossa, me l'avete fatta,
sangue d'Ercole!

SMICRINO — Molla la bisaccia
e fa vedere!

E dalla bisaccia provvidenziale escono parecchi oggetti, e fra altri anche l'anello perduto da Carino. Il quale anello, come tutti intendono, serve poi a chiarire e sciogliere tutti gl'imbrogli, a ridare un figlio al padre, uno sposo alla moglie, una chiusa morale alla commedia.

***

Più complicato è l'intreccio de *La Donna di Samo*.

Il vecchio Demea tiene presso di sè, domestica e amante, una donna di Samo, Criside, ed un giovinotto suo figlio adottivo, Moschione (Bucello). Accanto a lui abita un altro vecchio, Nicèrato, che ha una figliuola, Plangona (Pupa). Questa Pupa diviene amante di Moschione, e gli regala un bambolo, che il giovanotto porta in casa di babbo Demèa, dove Criside lo fa passare per figlio proprio, concepito, naturalmente, con Demèa: il quale, come tutti i personaggi della commedia nuova, beve grosso.

Un bel giorno salta in capo a Demea di dare per moglie al suo Moschione giusto appunto la figlia di Nicèrato, Plangona; e gli comunica questa sua intenzione, senza però dirgli chi sia la sposa: se glie lo dicesse, addio commedia. E Moschione, che naturalmente immagina sia un'altra ragazza, si dispera; tuttavia per guadagnar tempo, finge d'acconsentire — e anche questo era uno dei luoghi comuni della commedia nuova.

Se non che, mentre fervono i preparativi delle nozze, Demea, da certe parole che pronuncia la vecchia nutrice accarezzando il bambolo, trascurato da tutti in quel tumulto, viene a sapere che non è figlio suo, bensì di Moschione. E siccome d'altra parte crede che la madre sia Criside, si pensa tradito dal figlio adottivo. Perdona a questo, ma scaccia di casa Criside, il bimbo e la nutrice.

Nicèrato trova i tre espulsi, ne sente compassione, li ricovera in casa propria. Ma qui dai discorsi delle donne viene a sapere che sua figlia Plangona è stata sedotta da Moschione. Salta su tutte le furie (1), mette alle strette le donne per avere i particolari, e reluttando quelle, cerca di procurarsi un ostaggio pigliando il bambino a Criside. Questa scappa di casa, e s'imbatte in Demea, che frattanto ha saputo come stanno veramente le cose, ed esce tutto rappacificato. E qui si svolge la scena più mossa e brillante della commedia.

CRISA *(esce di corsa, sbigottita, dalla casa di Nicèrato)*.
Me tapina, dove fuggo, che il bambino non mi strappi?

DEMEA
Qui, qui, Crisa!

CRISA — Chi mi chiama?

DEMEA *(indicandole l'uscio della propria casa)*
Corri dentro!

NICÈRATO *(uscendo minaccioso)* — Dove scappi,
dove scappi cosa?

DEMEA — E tu, cosa corri? Cosa chiedi?
Oggi qui finisce a botte!

NICÈRATO — Demea, levati dai piedi!
Vo' che tutte quelle femmine mi raccontin la faccenda:
e perciò m'occorre il bambolo: lascia dunque ch'io lo [prenda!

DEMEA
Questo è uscito di cervello!... Ehi, mi picchi?

NICÈRATO — Ma sicuro!

DEMEA
Schianta subito! Io ribatto...
(s'azzuffano)
Scappa, Crisa, è lui più duro!
(Momento di tregua, e poi Demea riattacca)

NICÈRATO
Ora tu picchi per primo! — Testimonî, a voi m'appello!

DEMEA
E perchè sopra una libera, dimmi, levi il tuo randello?
Non si chiama prepotenza?

NICÈRATO — Sei soffione!

DEMEA A te somiglio!

NICÈRATO
Non vuoi dunque [darmi il bambolo?

DEMEA Fammi ridere! [Mio figlio!

NICÈRATO
Se non è tuo figlio!
(lo picchia)

DEMEA Gente, me le [appioppa!

NICÈRATO
Urla, sì, urla,
ed io entro e am- [mazzo Crisa!

(1) Veramente sembrano strane queste furie, dal momento che Pangona doveva sposare appunto il suo seduttore. O Nicèrato ignorava anch'egli il matrimonio vagheggiato da Demea (nella *commedia nuova* c'è da aspettarsi tutto), o lo stato lacunoso della commedia ci induce a qualche falsa induzione.

SOSIA ASCOLTA DA UN USCIO. (*affresco di Pompei*).

TERZETTO FRA UNA DONNINA ALLEGRA, LA SUA ISTITUTRICE E UN SERVITORE.

DEMEA Che farò? Qui non si burla!
Eh!, ma entrare non lo lascio! — Fermo lì, coso! Che [cerchi?

(lo afferra e lo trattiene mentre cerca di entrare)

NICÈRATO (*dibattendosi*)
Mani addosso, non ne voglio!

DEMEA Calma, Calma!

NICÈRATO Mi soverchi
tu, Demea, la cosa è chiara! Tu sai tutto, e tieni il sacco.

DEMEA
E per questo, dico: senti me, desisti [dall'attacco!

NICÈRATO
Dimmi un po, quel tuo figliuolo, se m'a- [vrà pigliato a gabbo?

DEMEA
Ma che gabbo! Dici cose che non han [mamma nè babbo!
Sposerà tua figlia! — Vieni qui, faccia- [mo quattro passi!

NICÈRATO
E facciamo quattro passi!

DEMEA Vedi poi se ti calmassi. —
Dimmi un po', nelle tragedie, non hai [visto come un dì
Giove, in oro trasformandosi, giù dai te- [goli fluì,
ed incinse una fanciulla custodita in una rocca?

NICÈRATO
E con ciò?

DEMEA Chi ha denti in bocca, non sa mai quel che [gli tocca.
Guarda un po' se da qualche angolo dei tuoi tegoli ci [piove.

NICÈRATO
Dappertutto, si può dire. Ma che c'entra?

DEMEA C'entra. Giove
quando in oro suol mutarsi, quando in pioggia: questa pure
è farina del suo sacco: e n'avrem prove sicure.

NICÈRATO
Mi vuoi dar l'erba trastulla

DEMEA Ma che erba, che trastulla!
Che tu sei da men d'Acrisio? Come un dì la sua fanciulla,
or la tua Giove ha distinta!

NICÈRATO Ah, tuo figlio, che servizio
m'ha prestato!

DEMEA Non temere! Tu vedrai lo sposalizio!
È prodigio dei Celesti, non c'è dubbio, quel che avviene!
A te pare una gran cosa? Ma se in giro per Atene
di figliuoli di Celesti te ne mostro diecimila!
Cherefonte, che lo scotto mai non paga, in prima fila:
non l'annoveri fra i Numi?

NICÈRATO Oh, alla fine, la mi stucca
leticar senza costrutto!

DEMEA Ora sì ch'hai sale in zucca!

Come si vede, siamo a buon punto; e dopo una scena che ci sta un po' a pigione, nella quale Moschione, offeso perchè il padre adottivo abbia sospettato di lui, vuole piantare baracca e burattini e andar soldato, e poi, naturalmente, rimane, entriamo a gonfie vele nel tranquillo porto del matrimonio.

***

Ed eccoci a *La Chioma recisa*, una delle più famose commedie di Menandro.

Un cittadino ateniese, certo Pàteco (il Bussa?) si trova un bel giorno padre di due marmocchi, maschio e femmina. Ma la moglie muore di parto, una sua nave di mercanzie naufraga, e il pover'omo, per farla completa, fa esporre anche i bamboli, e, tornato scapolo, ricomincia la vita.

Una vecchia prende i trovatelli, e affida il maschio, Moschione, ad una signora, Mirtilla, che non aveva figli e ne desiderava, che prende il maschiotto e lo gabella per proprio al marito che, tanto per eccezione, non concepisce il più lontano sospetto; e la femmina, Glicèra, la tiene con sè, e, arrivata al punto giusto, la dà per amante a un soldataccio, Polemone, impetuoso, dolce di sale, buon diavolo. Poi viene a morire, e negli ultimi istanti svela tutto a Glicèra, che però, per non metter bastoni fra le ruote al fratello, non dà a diveder nulla.

LA VECCHIA IN CARNE.

Se non che Polemone compera una casa giusto vicino a quella di Pàteco e di Mirtilla. Moschione vede Glicèra, se ne innamora, e una bella sera, coltala su l'uscio, l'abbraccia e la bacia, senza che la fanciulla, che lo conosce fratello proprio, osi opporsi. Se non che Polemone ha visto tutto, trascina in casa Glicèra, e dopo una scenata furiosa le recide la chioma, e se ne va poi a bagordare con gli amici, tanto per dimenticare. Ma presto si pente, e manda il servo Sosia a vedere che cosa fa la bella. E mentre il giovanotto ronza attorno alla casa, esce di casa Doride, la svelta servetta di Glicèra, e va a bussare all'uscio di Mirtilla, a chiedere ospitalità per la padrona.

SOSIA

Quel letichino, quella testa calda
di poco fa, che non lascia alle femmine
capello in capo, sta buttato là,
e piange. Quando l'ho lasciato, stava
dando un banchetto; e intorno a lui raccolti,
per aiutarlo a sopportare il guaio,

Il vecchio padre incontra il figlio che va in giro ubbriaco, in compagnia d'una suonatrice di flauto e d'un parassita.

i compagnoni. E non sapendo come
scoprir paese, m'ha mandato qui
a cercargli il mantello. E non gli serve
mica! Ma vuole ch'io faccia la ronda.

Doride (*esce dalla casa e rivolge le ultime parole alla padrona che rimane dentro*).
Padrona, adesso vado e torno!

Sosia (*a parte*) Doride!
Come s'è fatta, veh! Come sta in gamba!
Non son poi morte, a quanto pare! Io filo.

Doride
Niuno è uscito di casa. — Adesso picchio.
(*picchia e poi monologa*).
Ah, poveretta, che s'è andata a mettere
con un soldato! Tutti farabutti,
tutti senza parola! Ah, padroncina,
non te la meritavi!

Mirrina accorda l'ospitalità richiesta, e Glicèra va così nella stessa casa del fratello innamorato. Il quale, tornando, ode la consolante notizia dal servo Davo, che si vanta d'aver lui persuaso la bella a entrar nella rete, e Mirtilla ad accoglierla. Il cuore del bravo giovanotto palpita di riconoscenza per la mamma compiacente: se non che Davo, entrato in casa per annunciare l'arrivo del padrone, torna e dice che Mirrina impone al giovane di non metter piede in casa finchè c'è la ragazza. Scenata fra padrone e servo, inseguimento, busse.

E torna anche una volta Sosia a sorvegliare: se non che questa volta trova la gabbia vuota. E allora raduna i servi di Polemone, e poi giunge Polemone stesso con la schiera dei suoi scrocconi e con la suonatrice Abrotono, e stringono d'assedio la casa di Mirrina. Ed ecco esce anche il vecchio Pàteco, e cerca di metter pace.

Pàteco
Lascia le zuffe, e vattene a dormire,
anima mia! Non hai la testa a posto!
Sciupo il fiato, con te! Briaco sei!

Polemone
Se, poveretto me, non ho finito
neppure un gotto! Prevedevo [tutto,
e mi serbavo pel futuro...

Pàteco Bravo!
Dà retta a me.

Polemone
Che cosa vuoi che faccia?

Pàteco lo consiglia a mandare a casa tutta la comitiva; e poi prende a discutere con lui:

Pàteco
Se poi le cose sono andate come
le narrate voialtri, e la tua sposa
legittima...

Polemone Legittima?... Pateco...

Pàteco
C'è qualche divergenza? Io la [credevo
legittima!

Polemone Dì piano.

Pàteco Chi te l'ha
data?

Polemone Chi? Lei medesima!

Pàteco Benone!
Prima le andavi a genio, e ades- [so no;
e t'ha piantato pei tuoi mali [modi.

Polemone
I mali modi? Come dici? Questa
fra quante me n'hai dette, è proprio quella
che mi cruccia di più.

Pàteco Convieni, almeno,
che il tuo modo d'agire è da citrullo!
A che ti serve? Che concludi? Lei
è padrona di sè: tu te ne muori,
e sei ridotto a mal partito: l'unica,
è persuaderla con le buone!

Polemone E quello
che me l'ha, mentre ero lontano, presa,
m'ha fatto ingiuria o no?

Pàteco Certo! E tu dagli,
se venite a parole, una querela;
ma se le mani adoperi, la multa
tu te la becchi. Questa è ingiurìa semplice:
contravvenzione e non delitto.

Polemone No?

Pàteco No!

Polemone Che t'ho a dire? Vado ad appiccarmi!
M'ha piantato Glicèra! M'ha piantato
Glicèra! Tu che la conosci, Pateco,
che spesso spesso ci parlavi, parlale,
te ne scongiuro, fammi un'ambasciata!
Non ti rincresce?

Pàteco Guarda, lo farò,
ti servirò.

Polemone Sei parlatore, Pàteco?

Pàteco
Non c'è malaccio.

E infatti, come vedremo, riesce nell'intento. E mentre egli sta compiendo la sua missione, dalla casa di Mirrina esce tutto inferocito Moschione, per investire gli assalitori; ma gli assalitori non ci sono più, e il giovanotto approfitta dell'occasione per narrare agli spettatori che le sue nobili aspirazioni intorno a Glicèra sono andate in fumo.

Ed ecco Pàteco e Glicèra; e Moschione si fa da parte, per sapere quello che dicono. E di-

MENANDRO.

cono, Glicèra che nei suoi rapporti con Moschione non c'è nulla di male, e che non vuole andare più con Polemone. E Pàteco cerca di commuoverla, e una parola tira l'altra, viene a sapere che la fanciulla è una esposita, gli entra una pulce nell'orecchio, si fanno venire i contrassegni, riconoscimento generale, non escluso Moschione che non ha perduto sillaba, che scopre nell'amata una sorella e, da persona discreta, s'induce all'abdicazione.

Una lacuna del papiro, e siamo all'ultima scena. Doride perdona, Polemone promette di non cadere più in errore, e Pàteco, combinato questo matrimonio, va subito ad accoppiare altri due colombi: il proprio figlio, e la figlia di un certo Filisco. E così finisce *La Chioma recisa*.

Anche delle altre commedie si riuscirebbe a ordire più o meno la tela. Ma io credo che di simili *intrecci* i lettori ne avranno oramai abbastanza; e perciò mi limito a cogliere, tra il sovrabbondante tritume, qualche tipo e qualche tratto caratteristico.

Per esempio, il fanfarone Biante (Sforza) dell'*Adulatore*. Questo Sforza, l'anno scorso era uno spiantato, e adesso marcia tronfio e pettoruto: ce lo dice malinconicamente un giovinotto, Fidia, a cui le cose non andavano troppo a verso:

I bricconi godono
il favor degli Dei. Noi galantuomini
non se ne imbrocca una ch'è una. Invece
quel marmittone che doveva un [tempo
trascinarsi da sè casco e bisaccia
e zappetto e coperto, adesso l'a- [sino,
povera bestia, porta tutto il ca- [rico,
e lui da *Scorza* è divenuto *Sforza*.

UN SERVITORELLO BUON DIAVOLO.

E accanto a Sforza c'è sempre il parassita Struzzo, il quale non fa che lisciarlo. Sforza è spiritoso:

mi vien da ridere, pensando
quel motto che dicesti al cipriota.

Tutte le donne come lo vedono cascano ai suoi piedi:

Te ne sarai godute! Cornacchina,
Ficosecchina, Auretta, Nacche- [rina —
che pezzo di ragazza, questa!

Ma la sua vera prodezza è nel cioncare:

SFORZA
Eh, Struzzo! In Cappadocia non [vuotai
tre volte, e colmo, un calicione [d'oro
che conteneva dieci ciotole?

STRUZZO
Altro!
Passi Alessandro Magno, a tracannare!

Tralascio altri dei soliti cuochi, parassiti, brontoloni, servi, e mi fermo, per concludere, ad un tipo di contadino davvero grazioso. Lo troviamo in un frammento del *Bifolco*, la commedia con cui si iniziarono (1898) i moderni ritrovamenti menandrei.

Questo buon villico, Davo, accompagnato dal suo collega Siro, arriva dunque, apportatore d'una buona notizia, dinanzi alla casa di una povera donna, Mirrina, e camminando ragiona fra sè e sè, lepidamente:

DAVO
Non c'è podere galantuomo più
del nostro: ellera, mirto, ed erbe simili,
te ne dà fin che vuoi; ma quanto al resto
checchè gli affidi, te lo rende pari
pari: nulla di più, nulla di meno:
la misura perfetta. — Ed anche Siro,
porta la stessa merce: adatta giusto
per matrimonî.

Durante il monologo sono entrate Mirrina, con Filinna, un'altra vecchierella.

Evviva te, Mirrina!

MIRRINA
Evviva, Davo!

DAVO
Non t'avevo vista,
donna ornata e gentile! Come va?
Che si fa? Voglio che tu prima goda
le buone nuove, e presto, a Dio piacendo,
i buoni eventi che vedremo; ed essere
il primo a dirteli, io. — Dunque, Cleèneto,
il principale di tuo figlio, giorni
fa, zappettando nella vigna, s'è
fratturata una gamba in malo modo.

MIRRINA
Povera me!

DAVO
Coraggio, ascolta il seguito!
Dalla ferita, il terzo giorno, s'è
sviluppato un bubbone: ecco la febbre,
eccolo a mal partito!

FILINNA
E tu ci vai,
con queste belle nuove, a quel paese?

MIRRINA
Zitta, nonnina!

DAVO Essendoci bisogno
di chi lo assista, tutti i suoi domestici,
di casa o forestieri, te lo mandano
alla malora: il tuo figliuolo, invece,
tal quale fosse il proprio babbo, a dargli
medicine, lavarlo, frizionarlo,
ungerlo, dargli da mangiare, fargli
coraggio: insomma, a furia di curarlo,
da tanto male, lo rimise in piedi.

MIRRINA
Figliuolo caro!

DAVO Te lo credo! — Il vecchio
tiratosi un po' su, presasi un po'
di libertà, lasciati un po' da parte
malanni e zappe — è questa la sua vita
solita, dura quanto mai — si diede
ad informarsi di tuo figlio, come
se la passava — già ne aveva, forse,
qualche sentore. E quello, a esporgli i casi
della sorella, i tuoi, la tua miseria.
L'altro allor si ricorda ch'è suo debito
remunerare delle cure il giovane.
E vecchio, è solo. Cosa fa? Promette
di sposar la ragazza. Eh, che talento?

E con l'arguto bifolco, prendiamo congedo anche noi dalle nuove scene di Menandro.

***

E riassumiamo le nostre impressioni. Di quanto le nuove scoperte alterano la fisonomia dell'arte menandrea quale si poteva già ricavare dal teatro di Terenzio?

In verità, i caratteri, o, meglio, i tipi, sono i medesimi: uguali gl'intrecci, identica l'ingenuità della tecnica, simile la stranezza unilaterale del mondo descritto. Insomma, i nuovi frammenti di Menandro non costituiscono se non una omogenea appendice al testo di Terenzio.

E dunque, checchè si voglia indurre dall'iperbolico elogio di Aristofane di Bisanzio, Menandro non sembra davvero uno di quegli artisti di genio che dominano e gettano nelle forme dell'arte tutta la vita. Della vita egli non vede che un angolo; ed anche in questo angolo, piuttosto che studiare i caratteri particolari, numerosissimi sempre, per quanto sia ristretto il campo d'osservazione — Goldoni insegna — Menandro si compiace di cogliere e riprodurre i tipi generici. Qualcuno potrà osservare che questo è un po' il carattere del teatro classico. Sì, il classicismo dello sbadiglio.

Ne consegue una generale monotonia. Nessuna di queste commedie ha un suggello proprio, come lo hanno quasi tutte quelle di Aristofane, di Molière, di Goldoni. Appena lette si confondono tutte dentro una nebbia uniforme: ed è noto che i commediografi latini prendevano un po' di scene da una commedia greca, un po' da un'altra, le cucivano insieme, e il nuovo incrocio, la *contaminatio*, non faceva una grinza.

E lo stile? Anche qui bisogna guardarsi dagli entusiasmi estemporanei di qualche filologo. Pigliamo un termine di confronto, Aristofane. Lo stile d'Aristofane somiglia a certe stampe che, pur avendo una signorile larghezza di linee, s'intricano poi, con capriccio infinito, in mille grovigli di segno; e in ogni intrico è una meraviglia. Nulla di tutto ciò in Menandro. C'è naturalezza e spontaneità, ma non prive di prolissità e di pesantezza. Qui il poeta attinge veramente alla vita; ma la materia non è poi filtrata attraverso gli alambicchi dell'arte. E lo stile riesce, come il contenuto, poco personale e poco profondo: acquarello e non incisione.

A che cosa si devono dunque i costanti successi scenici di Menandro, la fama postuma grandissima e universale?

I successi scenici, oltre che alla festevolezza, alla facile piacevolezza, doti innegabili di Menandro, si dovevano, credo, alle sue qualità negative: la convenzione e la monotonia. Il gran teatro — eroi, azioni gloriose e terribili, passioni travolgenti, simboli, iperboli, vertigine lirica, scintillio di parole alate, comicità che stringe il cuore, grottesco che dà i brividi — il gran teatro, Eschilo, Aristofane, Shakespeare, Molière, rimane sempre, in fondo, eccezionale: fu in origine celebrazione sacra, e sempre balena in esso un raggio della sublimità primitiva: nè tutti son sempre capaci d'intendere o disposti alla celebrazione. E accanto a questo c'è il teatro di tutti i giorni, che mette in scena gli omuncoli e le donnette di tipo medio, e li fa parlare come parlano realmente, senza deformazioni stilistiche. A tale condizione, indipendentemente da ogni rapporto di contenuto fra l'opera d'arte e la vita, la commedia di Menandro corrispondeva perfettamente. I suoi personaggi saranno più o meno convenzionali, ma oggi, dopo tanti secoli, ci sembra ancora di sentirli chiacchierare.

Un'altra caratteristica del teatro corrente deve essere la monotonia. Il pubblico è in maggioranza conservatore. Le novità assolute lo turbano: lo deliziano le piccole novità adattate sopra una impalcatura ben conosciuta, da potercisi orizzontare senza fatica, dopo cena. La maggior parte delle commedie francesi che hanno oggi successo, una per una vi divertono e vi piacciono. Leggetene una raccolta, vi sembrano tutte uguali, e dopo un po' smettete per disperazione.

La sconfinata ammirazione della posterità si deve poi al predominio, durato sino alla violenta rivolta del romanticismo francese, dei criterî morali in materia d'arte. Perchè le commedie di Menandro finivano tutte col matrimonio e perchè non usavano vocaboli sconci, sembrarono ai moralisti infinitamente superiori a quelle di Aristofane, che in realtà erano mille volte più morali, ma finivano male, e sfoggiavano un lusso di parolacce da disgradarne una legione di bèceri. E tipico rappresentante di codesti critici è proprio Plutarco, nel suo parallelo, rimasto classico, fra Menandro e Aristofane. Sembra proprio un maestro di scuola con la ferula in pugno. Menandro è un bravo ragazzo, diligente, pulito, castigato: Aristofane è uno sporcaccione: dieci in condotta al primo, e l'altro in ginocchioni, col cimiero di due orecchi d'asino!

Certo, anche prima di conoscere un po' davvicino Menandro, potevamo intuire la verità; ma non sicuramente affermarla. Ora, dopo i nuovi doni, ad ogni modo preziosissimi, delle sabbie d'Egitto, possiamo sicuramente capovolgere il giudizio di Plutarco, e restituire tutte le foglie alla ghirlanda che sempre più fresca cinge le tempie al divino calvo d'Atene.

ETTORE ROMAGNOLI.

LA GAIA SCENA NELL'ORA TRAGICA

di Marco Ramperti

da "Il Secolo XX" del dicembre 1916

Per uno di quegli assurdi che si ripetono dalla tragedia della guerra, e talvolta servono a divertire dai suoi orrori la volubile curiosità degli uomini, si è potuto assistere, da un anno in qua, a un'incredibile resistenza del teatro frivolo, gli attori e le espressioni del quale hanno anzi singolarmente giovato allo spirito bellicoso dei tempi. Cosicchè oggi, sulla scena, non c'è posto che pel dramma patriottico solenne di drappeggi e d'armerie, o per la canzone e il balletto, la farsa e il *couplet*.

Non credo che il pessimista abbia diritto, per ciò, a scoraggianti filosofie. Se l'ora è triste, è lecito e logico e umano cercare di consolarsene. È la rivincita sul destino. È l'imperioso, disperato bisogno di contrapporre una viva gioia a un malessere troppo forte. È la ragion d'essere — niente affatto abbominevole — delle osterie accanto ai cimiteri. Chi rifacesse, a ritroso, i giorni neri della storia, saprebbe che ogni guerra ha moltiplicato nell'aria le risate e le canzoni; che i capitani di ventura furono tutti dei capiscarichi; che le storielle più allegre si raccontavano ai fuochi del bivacco.

È un istinto che in Austria — e c'è il perchè — si manifesta attualmente con rischiose esagerazioni. Chi fosse tornato, di recente, da qualche città dell'impero, potrebbe testimoniare che l'operetta non vi fu mai così in fiore. Non mai si sgambettò e si stornellò come sotto l'infoscare della minaccia russa; non mai le ballerinette dell'Hofspern (quelle così arridenti all'amore, per forza paterno, di Francesco Giuseppe) profusero sorrisi di smalto e occhiatine verdazzurre, al suono di qualche snervante orchestrina Schramel. E qui il solito filosofo ricordi, se gli piace, che anche Sadowa ebbe per marcia funebre gl'ilari *Morgenblätter* Straussiani; che anche Sédan fu attribuita ad Offembach, altro autore di operette. Certo, troppi *waltzer* oggi echeggiano dalle rive del Danubio, e qualcuno ha una risonanza crepuscolare.

❧

Nei teatrini, nei caffè-concerti, nelle *bräueraien* di Germania l'umorismo ha tratti un po' più virili delle operette Lehariane. Jean Paul ha abbandonato la sua *Bombonnière* monacense, e la canzonetta francese o alla francese — di cui i tedeschi, in verità, furono in altre epoche troppo ghiotti — ha lasciato il posto al vecchio *lied* paesano e svariato, che quando non è un sospiro è uno sghignazzo, quando non flauteggia sui misteri dell'infinito si deforma in grosse caricature da caserma. « *Lo zio Sam è neutrale — ma il fondo del mare è più neutrale ancora...* » si

MISTINGUETTE

cantava in un *cabaret* di Berlino, l'indomani dell'affondamento del *Lusitania.* Nel distico, tutto lo spirito della razza.

Spirito che rifluisce, con graziette della medesima specie, nelle *revues* prendenti a gabbo il solito «mondo di nemici», con particolare amore di John Bull, del Pilato americano e del nostro bersagliere. Che possa diventar l'Italia, in queste gravi fantocciate simboliche, è facile immaginare; quando si pensi che prima della guerra, il complimento migliore era di raffigurarla in un *bohémien* di larga parrucca (leggi maestro Toselli) occupato a cercarsi in testa, diciamo così, l'ispirazione.

Non è altrettanto facile sapere se gli attori della gaia scena, in Germania, dividano quel sentimento patrio cui servono con tanto zelo. Dico questo perchè si ride tuttora, nel continente, di un episodio che non li pone sotto ottima luce, al riguardo. Si dice dunque che un sestetto di canzonettiste amburghesi, agli inizî della guerra, fosse vincolato per un corso di recite in una città della Cornovaglia. L'impresario non aveva altro sottomano; ma a presentarle nel loro giusto titolo, coll'aria che tirava dopo la violazione del Belgio, c'era da farsi linciare insieme, lui e loro. Allora ebbe la pensata, non certo priva d'audacia, di utilizzarle come fossero belghe, annunciandole tali nei manifesti Spavento delle sei attrici, cognite soltanto del patrio idioma. Che fare? Avrebbero ricorso volontieri alla polizia; ma un po colle buone, un po' colle brusche, l'impresario le dissuase, obbligandole per tre giorni a camminar mute per le strade, a due a due, coll'obbligo di non rispondere a domanda alcuna. Se si fosse conosciuta la verità, guai! Gli spettatori avrebbero rovinato il teatro! Finalmente la sera della recita giunse, e le poverette — mescolando un po' di belga imparaticcio al nativo dialetto amburghese — dovettero infilare una dopo l'altra una dozzina di canzoni d'attualità, niente affatto rispettose verso i *boches* e il loro augusto imperatore...

Max Linder

Yvette Guilbert

A Londra si inscenano le *féeries.* Lumi, ghirlande, passi di *rig-time,* bambole bionde... Cosa molto naturale, in un popolo che alle trincee gioca al *tennis,* e si rade a punto per l'ora del *thè.* Ma nella *féerie,* o nell'operetta, v'è sempre almeno una scena d'obbligo per la canzone di Tipperay, venuta da quella terra ove l'Inghilterra trova — doppia fortuna — i suoi migliori canzonieri e i suoi migliori uomini di stato: l'Irlanda.

«*C'è distanza, gran distanza di qui a Tipperay...*».

Lo cantano tutte le *girls* del Regno Unito, in duetto, o in quartetto, o in coro, rivestendo alla ribalta i colori nazionali. Ma rifatta la lunga distanza, a guerra finita, è certo che il bravo Tommy troverà a Tipperay la stessa pace d'un tempo, e molto, molto onore di più.

È noto dove Ellalina Terris, la popolare *divette* d'operetta, vada oggi ripetendo questo ed altri ritornelli. Visitava un giorno, carica di dolci e di fiori, i soldati feriti all'ospedale di Londra; ma uno di costoro non volle accettare nè fiori nè confetti: «Cantateci qualche cosa!». Ed essa cantò, semplicemente, soavemente; finchè il soldato, ringraziatala fra le lagrime, ebbe un nuovo rimpianto: «Ohimè, i miei compagni, laggiù, non potranno godere tutto questo!».

SACHA GUITRY

Allora la *miss* fece una cosa molto semplice: partì per il fronte...

Pensate che gli usignuoli, quest'anno, non hanno nidificato ad Arras pel grande spavento delle artiglierie. Più benefica, e più ardita di loro, Ellalina Terris ha ridonato ai combattenti i gorgheggi, i sorrisi, la primavera ch'era venuta a mancare.

Mayol ha fatto lo stesso. Immaginate lungo la platea del Casino di Tolone, immersa nella penombra sotto l'unico fanale di guardia, duecento soldati che dormono, stretti l'uno all'altro come all'addiaccio in una tappa di marcia. Ed ecco, fra i sonni tormentosi, insinuarsi il filo d'un sospiro, un rivolo di note pure e leggere; e spandersi come un balsamo una voce, una voce... Oh, quella voce è riconoscibile anche in sogno! I coricati si destano, i volti si scrollano, ogni cuore è in palpito. È Mayol. Ecco, sì. E sono canti d'amore, canti di ricordanza; è il «*Printemps chante*» fresco di fonti, odoroso di viole; è la leggenda del «*Lilas blanc*»: del fiore che adornò la culla del neonato, e profumò la giovinetta alla comunione, e la salutò sposa, e ne coronò la bara... Ed ora si piange, laggiù: d'un pianto che fa tanto bene.

MAYOL

Mayol, quest'anno, non ha cantato solo negli ospedali e nelle caserme, ma anche nei teatri d'Italia, dove talvolta lo ha seguito Jean Aïcard. L'autore e l'interprete, il trouvère e lo *jongleur* si sono accomunati in questo pellegrinaggio, che aveva per iscopo di rinsaldare un antico vincolo sentimentale, in uno scambio di melodie e di commozioni. È l'Aïcard il verseggiatore di quell'*Allemagne au dessous de tout* che tanto piacque — in risposta al burbanzoso «*Deutschland über alles*» — insieme a «*Ce qu'ils n'auraient pas*», e «*Dans mon pays*» e alle altre strofe d'occasione del cantore parigino; ed è dell'Aïcard quel saluto a Roma che Mayol non manca mai di recitare, prima di abbandonarsi alla solita vena sbarazzina:

O Rome! Nous tenons de ta maine
[nous Gaulois,
La beauté des arts et de nos justes lois.
Faire de nos voeux ardents pour l'avenir
[de Rome
C'est vouloir l'héroïsme et la grandeur
[de l'homme!

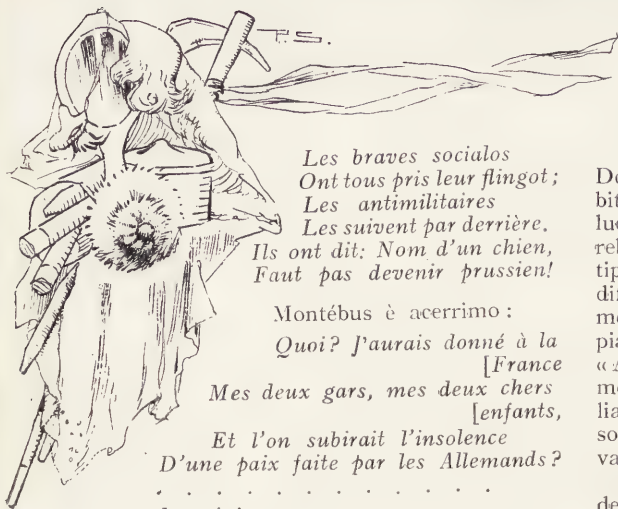
«Spero, aveva detto Mayol, di poter bilanciare colle mie canzoni l'opera di Bülov.».

Ed ha tenuto il patto.

Anche Mistinguette, la sorella di Gavroche, colei che dissero «*le coeur, la gaîté, la santé de Paris*», è stata in Italia. Non la ricordate? Oh, quel *refrain* dello *sketch* di Decaye:

Je me ferais toute petite, toute
[petite...

in cui la piccola esule venditrice di violette ci rivelò tutta la passione delle profughe belghe! Ma ricordiamo anche Max Linder, che dopo aver dato alla patria un contributo di sangue non recita più che per la Croix Rouge, affrontando la ribalta anche quando la ferita gli risanguina. E ricordiamo Montoye, la gioia dei *poilus*, comico e dottor militare, medico di carni e medico di spiriti, raggiunto da un turpe proiettile mentre fasciava un ferito.

E Montébus, il vecchio *chantre* anarchico, che ormai vuol consacrare alla patria il poco fiato che gli resta:

Les braves socialos
Ont tous pris leur flingot;
Les antimilitaires
Les suivent par derrière.
Ils ont dit: Nom d'un chien,
Faut pas devenir prussien!

Montébus è acerrimo:

Quoi? J'aurais donné à la [France
Mes deux gars, mes deux chers [enfants,
Et l'on subirait l'insolence
D'une paix faite par les Allemands?
. . . .
Jamais!...

Come ai tempi del boulangismo, è proprio nei divaganti *cabarets* che l'estro patriottico più fiammeggia. Ah, Guglielmo, la *sale bête,* voleva pranzare a Parigi, regnare a Parigi, comandare a Parigi?

Mais Joffre a repondu non!

Il generalissimo è il tema d'obbligo d'ogni ritornello:

Paris se fiche de Guillaume:
Et vive notre Joffre!

Oh, non è la fede che manca:

Tous à Berlin!
C'est l'heure de la revanche!

Accanto alla *revuette* e alla canzoncina lepida, la gaia scena accoglie qualche ispirazione più severa. Volete, rifiorito proprio dalle tavole del caffè-concerto, il motivo carducciano dei «tedeschi lurchi»?

Amis, faisons la chasse aux loups
Puisqu'ils sortent de leur tanière...

O la più mesta orazione del fantaccino sulla tomba del camerata; o il saluto del cavaliere al cavallo ferito; o la lettera del bimbo al suo babbo, ch'egli non sa defunto, e a cui rimprovera di non rispondere alla mamma...

☙

Salvo le diverse concessioni al sentimento, i *cabarets* hanno però alterato di poco la loro fisionomia. Va forse fatta un'eccezione per l'«Abbaye de Thélème» di rabelesiana memoria; per l'«Abbaye de Thèléme» sacra, innanzi la guerra, alle difformi audacie del *tango* e della *likette,* ed ora trasformata in laboratorio di munizioni. Oppure per la «Lune Rousse», lieto vivaio di poeti e di musici, donde si sfrecciavano tutte le canzoni e canzonature dell'attualità, ed ora divenuto «salone di taglio» per forniture. (Forbici per forbici, dice Ada Negri, siamo pari). Ma se ha mutato l'aspetto, lo spirito è sopravissuto, esulando altrove, magari nelle taverne, magari in istrada.

Sloggiato, appunto, dalla «Lune Rousse», Dominique Bonnaud, la lieta cicala che l'abitava da un ventennio ha ritrovato in altri luoghi il suo pubblico fedele che lo seguirebbe anche nelle più oscure *gargottes.* Bel tipo questo Bonnaud! Un anno e mezzo fa, diffusasi non so come la notizia della sua morte, io volli dedicargli un cenno di rimpianto, che... capitò sott'occhio al defunto. «Amico — mandò a rispondermi, colla promessa di presto stringermi la mano in Italia — io sono *vivante et bene vivante.* E sono sempre un allegro (allegro vivace) trovatore di Montmartre!».

Se ne sono avute delle prove, quest'anno, del suo spirito *bene vivante!* Basterebbe, fra le mille e una improvvisazioni di questo alunno di Béranger, la storiella del *poilu* e del caffè nero. Il generale aveva dato ordine, per sue ragioni, di non accendere lume alcuno nelle trincee, e i soldati erano rimasti senza la solita tazza di *moka.* Come fare? Una granata scoppia, a venti passi, e incendia un cascinale. Allora, incurante d'ogni rischio,

un gaillard
qui se doublait d'un artiste:
un ancien chef de Paillard,

esce col pentolino pieno d'acqua e di macinato, lo tende verso la fiamma, e si mette tranquillamente fra le schioppettate, *à faire le jus.* Quando poi il comandante, al ritorno, brontola un rimprovero, ecco la risposta:

Mon général: la fumée
Ce sont «Eux...» ce n'est [pas moi!

☙

Questi attori della piccola scena conoscono dunque oltre alla minima virtù della gaiezza, quella massima del sacrificio. Le ferite di Max Linder e la tomba di Montoye (povera tomba sconosciuta, in chissà quale anfratto delle Argonne!) sono là ad attestarlo. Ed anche le attrici

sono degne dei loro compagni. Anche le dive e le *divettes* del teatro lieve hanno dato, come tutti e come tutte, il loro olocausto alla patria.

E se Marte Chenal s'illustra col canto della *Marsigliese,* rievocando le più fiere *chansons de route* dell'età napoleonica; se Berthe Basset s'adatta a cantare ed elemosinare nei cortili a pro' dei feriti, con così dolce voce che «*le stelle dovrebbero caderle in grembo come contributo del cielo*», la Otéro profonde allo stesso scopo tutti i suoi gioielli, e la Guilbert — che la guerra ha spogliato d'ogni suo bene, custodito nelle banche tedesche — s'iscrive tra le dame della Croce Rossa. Yvette suora di carità? Non c'è da sorridere. Sono gli utili assurdi della guerra.

Il sopravissuto amore delle cose tenui, delle cose liete non è dunque così temibile in questo popolo che serba — come fu detto di Fénélon — un pugno di ferro nel guanto di velluto. Con tutto ciò il Capus non solo prevede, ma s'augura una riforma di gusti. In Francia, prima della guerra, non si pensava che al quieto vivere — come era accaduto, prima della Rivoluzione, al dire di Talleyrand — e la riforma non potrà essere che graduale, per quanto già indiziata da qualche sintomo. Una danzatrice di fama veniva, or non è molto, fischiata in un teatro parigino per un *tango* troppo discinto; e la *Jalousie,* commedia troppo allegra di Sacha Guitry, costava all'autore un maiuscolo rimbrotto di René Doumic, che avrebbe rimandato ad altri tempi un simile *récit joyeux d'une aventure de canapé;* e il recente incendio del Moulin Rouge pareva, al nostro Lopez, quasi simbolico :« ... ed ecco si traggono gli auspicî. Parigi si rinnova. Crolla col suo Moulin, deserto già di *étoiles* e di *gommeux.* La Francia e le sue arti, il suo teatro e, quel che più vale, la sua vita, domani sarà un'altra. Parigi si rinnova ».

☙

Non bisogna troppo affrettarsi, forse, nè a sperarlo nè a desiderarlo. Questo dolce fatalismo latino — aristocratico privilegio del nostro spirito, che ne gode da millant'anni — non intacca, non deprime le razze alle radici. Per certo non sarebbe facile cosa ritorglielo. Ve ne son prove ad ogni angolo di via. Ne volete una? Proprio ai primi di agosto dell'anno 1914, con quel po' po' di cataclisma che s'era rovesciato sul mondo, un poeta napoletano — il quale conta, del resto, fra i migliori canzonieri di Piedigrotta — aveva serenamente inviato qualcuna delle sue canzoni nuove a un giovane milanese, perchè se ne occupasse. La risposta del capo-redattore, per lettera, fu questa:

Caro B.,

«Ti avverto ch'è scoppiata la guerra Europea ».

Ma per quanto tempo, tra le furie del ciclone, trillarono, spigolarono, squittirono dalle ribalte del caffè-concerto i «*Fili d'oro*» e gli «*Amor di pastorello!*» Ebbene, sì, indulgeva una scrittrice, lasciate fare! «Non è poi finito il mondo, e la vita è ancora bella... ». E giù allora musici e poeti, come al tempo del pascore:

E canta, Ammore mio, ca è Primmavera,
e tutt'e vele sfilano p'ò mare...
e luce 'o sole d'a mattina 'a sera...
e'o monte è d'oro, ell'onne songo chiare...
Ah, canta, Ammore mio, ca è Primmavera!
Oi lì... Oi là...
damme nu vaso — ca te dò na rosa...

Però ai baci e alle rose, sulle nostre scene sollazzevoli, successero presto i ritornelli di guerra, con abbondanza anche troppo generosa. Canzonettiste che avevan nomi inopportuni a desinenza teutonica mutarono divisa; e tra l'altre una signorina Vienna volle ribattezzarsi Roma, quasi ad attestare ai corteggiatori la propria inviolabilità... E vi furono «stelle» lucenti del riso e della grazia disposte, come Emma Vecla, a spegnere la propria luce nell'oscura uniforme della Croce Rossa; vi furono comici funamboleschi e tenorini illanguiditi che volontariamente si votarono all'armi, in un subito risveglio di vigore e d'ideale. Nè mancarono i tratti di baldanza fra i rimasti: come quel buffo d'operetta che osò in un «soggetto» una caricatura proibita, in giorni in cui la Triplice non era ancora denunciata; o come quel *papirografo* — modesto «numero» di caffè-concerto — che prima ritagliò colle forbici una siloetta imperiale e poi le tagliò la testa, sfidando alquanti articoli del Codice e parecchie settimane di prigione. E intanto fluivano le canzoni, fluivano le burle, e mentre gli eventi si preparavano l'atmosfera italica era ancora piena d'allegrezza. L'arte gaia sfrondava il suo tirso, e ne cadeva qualche foglia, qualche petalo sui soldati che partivano, anche loro cantando, celiando anche loro. La fatalità non è poi maligna del tutto, e quel filosofo che sapete — comunque la pensi — non ha diritto di lagnarsene.

Marco Ramperti.

Fine!

(*Disegn di P. Santarone*).

Palazzo Venezia com'era (*a sinistra un lembo del vecchio Palazzetto*)

Proprietà artistiche dell'Austria in Italia

L'offesa recata da aviatori austriaci non già all'efficienza bellica dell'Italia ma a un patrimonio artistico che è retaggio di tutto il mondo civile ha confermato che anche nell'esercito austriaco come nel tedesco devono essersi arruolati molti di quei critici d'arte che venivano tutti gli anni in Italia. Codesta gente che pareva tutta presa dalla preoccupazione di distruggere con pesanti *in folio* le nostre glorie d'arte, ha trovato che le bombe sono un più sicuro metodo di distruzione. Ma la nuova barbarie che ha inferocito contro il celebre affresco del Tiepolo ha riaperto nel pubblico italiano la discussione su quegli edifici d'arte che sono proprietà dello Stato o degli arciduchi austriaci, sull'opportunità di metterli sotto sequestro per una giusta rappresaglia. Veramente per

Il portale sulla piazza con gli stemmi del card. Barbo

il più celebre di codesti edifici si tratterebbe d'una doverosa rivendicazione più che di una rappresaglia. Il cosiddetto Palazzo Venezia infatti si trovava in possesso dell'Austria in quanto essa era succeduta a Venezia, e doveva necessariamente passare al demanio italiano quando la Venezia entrò a far parte del nuovo regno.

Il palazzo, che si erge nel cuore di Roma a guisa d'un castello e che sembra riassumere nel fosco aspetto le leggende poliziesche della Serenissima e la storia della ferocia austriaca, fu edificato nella metà del Quattrocento perchè servisse di gaia dimora al cardinale Pietro Barbo, titolare allora nella vicina chiesa di San Marco, e poi, col nome di Paolo II, uno dei Papi più epicurei e buontemponi. A chi si debba quell'architettura se-

"LA DODICESIMA NOTTE"

di Alessandro De Stefani

da "Il Secolo XX" del febbraio 1918

MALVOLIO INNAMORATO *di Doniel Maclise* (*National Gallery, Londra*)

"La dodicesima notte"

Dopo più che trecent'anni, finalmente giunge fra noi questa commedia di cui l'Hazlitt disse: «*È una delle più deliziose commedie dello Shakespeare*» e il Gervinus: «*È la più schietta e gaia commedia che lo Shakespeare abbia scritto*». Essa viene, sembra, col suo primaverile profumo a temperar quasi i nostri orrori e i nostri dolori. Per la verità nessuna nazione era più degna della nostra di conoscere questa *Dodicesima notte* che ha le sue più vere radici in Italia. Quel signor John Manningham, membro del Middle Temple, che ci dà, primo, notizia di questa commedia, alla data 2 febbraio 1601 (1602) nel suo diario, scrive: «*Alla nostra festa abbiamo avuto una commedia intitolata* «*Dodicesima notte*» *o* «*Quel che volete*». *Molto simile alla* «*Commedia degli equivoci*», *o* «*Menemmi*» *di Plauto; ma più simile e vicina all'italiana intitolata* «*Inganni*».

Ed infatti le fonti della *Dodicesima* non sono schiettamente plautine; la somiglianza di due fratelli, il travestimento, l'agnizione essendo piccole vie per il labirinto fantasioso della commedia. Bisogna invece leggere una novella del Bandello (II, 36) per trovare la vera paternità, se anche indiretta, del lavoro scespiriano.

Veramente squisita ed elegantissima la novella del Bandello che racconta l'amore di Nicuola per Lattanzio, e di costui per Catella: piena di sapor nostrano, di osservazioni acute ed accurata nella notazion psicologica come nel forbitissimo stile. L'avventura, che un po' riprendeva il motivo caro a Plauto, delle somiglianze fraterne, piacque agli Accademici Intronati di Siena che ne composero nel 1531 una commedia intitolata *Gli ingannati* (1537, Venezia): una delle più vivaci commedie del nostro Cinquecento. Nicuola vi è divenuta Lelia; Lattanzio, Flamminio e Catella, Isabella. La versione del Bandello è osservata con ogni scrupolo e son ripetute nella commedia frasi intere della novella; finchè la complicazione scenica esigendo più persone e maggior intrigo, gli Intronati dovettero far entrare quat-

G. SHAKESPEARE
disegnato da Martin Droeshont (1623)

fa questa parte buffa è di schietta invenzione inglese, se qualche accenno a Malvolio non si debba trovare nel Giglio, spagnuolo, e nel Piero, pedante, della commedia italiana, e Pasquella, con minor brio, non possa apparentarsi con Maria. Le due azioni sono legate

LA SCENA DEL GIARDINO.
Bozzetto della signora Tumiati.

dai canti di Feste, squisito tipo di pagliaccio sentimentale e musicale.

Viola è la vera eroina del lavoro: fanciulla debole, al punto da tremare all'idea di dover sguainare la spada, ed ingenua come l'acqua dei suoi occhi, trova però tutte le audacie e tutte le fermezze nel suo amore: l'audacia di rimaner vestita maschilmente, umile, ai servizi del suo signore: la forza di tacere la fiamma che la divora: e l'eroismo di perorare anzi la causa di Orsino presso Olivia. È triste il finto paggio, ma nel parlar d'amore si accende, e par quasi parli del proprio sentimento celato, quando ad Olivia dice:

Se io v'amassi colla fiamma del mio signore,
con tal soffrire, tale smorta vita...
nel vostro rifiuto vorrei non trovar senso
e vorrei non lo comprendere.
OLIVIA. *E che vorreste fare?*
VIOLA. *Farmi una capanna di salici alla vostra [porta,*
ed implorare per l'anima mia, dentro la casa;
scrivere leali canzoni di spregiato amore,
e cantarle alto anche nella morte della notte.
Griderei il nome vostro alle echeggianti colline,
e farei che la ciarliera pettegola dell'aria
ripetesse, Olivia! Oh voi non potreste ri- [posare
in mezzo agli elementi dell'aria e della terra,
se non avendo pietà di me.
OLIVIA. *Molto potreste.*

E molto può infatti Viola col suo silenzioso ardente amore. Benchè acceso di Olivia, Orsino sente presso di sè il fedele tepore di un'anima attenta. La sua ragione, turbata dal sesso apparente, non può capire, ma il suo più oscuro istinto lo inquieta. È questa meravigliosa venatura di umanità che tradisce più d'ogni parola detta, ma con molte sfumature di parole, la soluzione: Orsino, è stato giustamente notato, non ama Olivia, ma è innamorato del proprio languir d'amore. Egli è un sognatore, d'umor vagabondo ed instabile: quando la commedia s'inizia, alla prima battuta, elogia una musica che dopo sei versi non gli piace più. Egli è tenero col paggio e nei loro discorsi c'è già un segreto accordo, un primo germe d'amore, poichè d'amore parlano e di musica.

DUCA. *Come ti piace quest'aria?*
VIOLA. *Essa suscita una giusta eco là*
dove Amore ha sede.
DUCA. *Parli saggiamente:*
scommetto la mia vita, per giovane che tu [sia, il tuo sguardo
s'è posato già con piacere su qualcosa d'a- [mato:
non è vero, fanciullo?
VIOLA. *Un po', con vostro piacere.*
DUCA. *Che specie di donna è?*
VIOLA. *Della vostra natura*
DUCA. *Essa non è degna di te, allora. Quanti [anni, in fede?*
VIOLA. — *Circa i vostri anni, mio signore.*

DUCA. *Troppo vecchia, per il cielo: fa che [una donna pigli*
un maggiore di sè: così s'attaglia essa a lui
così domina essa pianamente nel cuore del [marito:
perchè, fanciullo, noi abbiamo un bel vantare,
i nostri capricci son più labili ed instabili,
più sensuali, vacillanti, più presto perduti e [logorati,
che non quelli femminili.

VIOLA. *Lo penso bene, signore.*

DUCA. *Fa dunque che il tuo amore sia più [giovane di te,*
o il tuo effetto non potrà conservar forza;
chè le donne son come rose il cui bel fiore,
quando spiegato, cade in breve ora.

VIOLA. *E così esse sono: ahimè che esse [siano così;*
morire, quando giungono a perfezione!

Infatti il Duca Orsino, subito che vede Olivia perduta, non s'affligge: ma gli svanisce il capriccio. E, scoperta Viola devota e paziente, creatura di santo amore, l'anima gli si schiarisce in un'alba di profonda riconoscenza, di tenero affetto: la sua ansia di essere amato si rifugia tra sicure braccia.

Olivia non è più la donna sensuale, o la cortigiana sfacciata, come nella tradizione italiana. È una gentil donna, raggiante di splendore.

Questa è bellezza veramente armonica, dove rosso e bianco — ha steso, la dolce mano e scaltra della natura.

COSTUME DI OLIVIA
Bozzetto della signora Tumiati.

Essa è restia alla corte di Orsino, perchè non crede alle sue parole: un amore troppo fatto di messaggi e madrigali e poco di fatti, la lascia fredda. Ma si prende essa di Viola in quanto che costei è tanto accorata in parlare dell'amore del suo signore, e quindi del suo, da intenerire per proprio conto. Piena di grazia e di freschezza e di tristezza, Viola non può lasciar indifferente Olivia, che trova poi conforto alla sua delusione nella opportuna ricomparsa di Sebastiano, il gemello di Viola, similissimo a lei nel volto e nella persona. Chi non ha consolazioni è il povero Malvolio, stupenda figura di puritano raggirato, di semplice e vanesio, ben degno di fare il paio con Falstaff: magro l'uno, grasso l'altro, entrambi si avanzano pieni di comica presunzione, sicuri del proprio fascino, e cadono entrambi nelle trappole che vengono loro tese e son fonti delle più sane risate del mondo. In sostanza Malvolio non diviene un personaggio comico che per accidente, come nota il Lamb. Esso è freddo, austero, chiuso... ma la sua moralità e le sue maniere sono stonate in Illiria. L'Archer scrive: « Il radicale difetto del suo carattere è la mancanza di quel senso di umorismo che è la valvola di sicurezza per tutte le nostre piccole follie... Egli prende sè stesso e il mondo troppo sul serio ». Il suo contrario, che prende tutto in burletta, è Sir Toby: donde squisita efficacia scenica.

Sir Toby, immortale tipo di fannullone, gaudente e bonario, si trova bene in casa della ricca nipote Olivia; ha solo due preoccupazioni, l'una d'esserne un dì o l'altro cacciato, l'altra, Malvolio. Sir Toby infatti, ama bevere e cantare, far chiasso fino a tarda notte; e Malvolio invece, intendente e maggiordomo, esige rispettato il decoro della casa. Di qui il dissidio: di qui la burla. È Maria che l'architetta: Sir Toby è troppo grosso per ciò, egli s'accontenta di riderne a crepapelle e sposerà Maria per queste buone risate, ed anche perchè spera Olivia debba aver sempre bisogno di Maria, e così non dover egli mai più andarsene. La burla consiste in una lettera quasi d'amore, ed anonima, che Malvolio trova in giardino: la calligrafia è, o sembra, quella di Olivia. Malvolio parte per il paese delle chimere; già si vede marito fortunato, signore obbedito, ricco ed amato. Ma Olivia non comprende i fantastici baci, e crede ai compari che lo dicono pazzo, onde il povero diavolo vien chiuso come indemoniato al buio finchè l'atroce scherzo ha fine. Ma per lo spasso continuo di Sir Toby ci vuol dell'altro:

ed ecco Sir Andrea, ameno imbecille, danaroso ed ignorante, Sir Toby gli spilla quattrini, facendoglisi compagno ed amico, e con lusinghe ed elogi lo induce a corteggiare Olivia, un po' sperando davvero nel matrimonio che gli assicurerebbe l'avvenire: Sir Andrea è così semplice! Ma poi, visto che il tiro non riesce, lo si continua solo così, per riderne. Tale è la natura di quest'ottimo Sir Toby: egli giunge a metter di fronte, armati, Sir Andrea e Viola, uno più spaventato dell'altro, e ad eccitarli entrambi, e a dipingere ad entrambi la gravità del momento, solo per il piacere di vederli tremare... Finchè tutto si risolve lietamente e il pazzo, fra tanti pazzi unico saggio, piccolo filosofo ironico della commedia rimane solo in scena a dare il suo mesto commiato: forse anch'egli amava Olivia, ma non l'ha detto, non lo dirà a nessuno.

Una cosa da pazzi era, ogni gioco, — poichè la pioggia piove ogni giorno (1).

L'attore Henry Ainley
nella parte di «Malvolio»
al Savoy Theatre di Londra

Di questa deliziosa fantasia di poeta ci ha voluto dare un'edizione accurata Gualtiero Tumiati e la sua compagnia, al teatro Manzoni di Milano.

L'arte non è dunque esulata ancora dai nostri palcoscenici, se qualcuno la coltiva e la onora. Veramente Gualtiero Tumiati ha fatto le cose con ogni dignità e reverenza: il solo neo è stato la traduzione usata. Ma egli si trovava di fronte alla notte piena de' suoi errori e senza stelle. Lo Shakespeare è stato assai sfortunato nei suoi traduttori italiani: il Rusconi, che ha avuto il solo merito di usare la prosa, quantunque contorta e velenosa, è infedele fino al grottesco, arbitrario e scialbo. Il Carcano, migliore se non altro per intelligenza, è ampolloso sempre, monotono ed approssimativo. Non parlo del Leoni, del Bazzoni e degli altri che tradussero solo qualche lavoro; ma di tutti mi occuperò con qualche ampiezza, a suo tempo. Ultimo l'Angeli ha ben fatto di attenersi alla grafia inglese; ma non altro di bene. Disinvoltura irriverente, incuria, fretta, ed oscurità caratterizzano la sua traduzione. Nella *Dodicesima* ha dimenticato qua e là dei versi interi; spessissimo parole, pur significative, oltre travisando, il tutto poi appesantendo. Fra le tre, il Tumiati ha scelto l'ultima versione, che era la più moderna.

L'iridiscenza scespiriana così è stata un po' velata da parole opache. Ma, tutto il resto concorrendo all'efficacia della rappresentazione, il pubblico più intelligente ne è stato affascinato. Le scene, disegnate con ammirevole buon gusto dalla signora Tumiati, sono state luminoso esempio di quel che può la scenograza moderna, colla sua sintesi: i più rapidi passaggi sono stati ottenuti dimostrando possibile l'allestimento e della *Tempesta* e del *Coriolano*. Assai degna, se non forse preferibile, anche per la armonia dei costumi, questa edizione italiana della *Dodicesima* a quella, pur sintetica, diretta da Granville Barker a Londra, alcuni anni fa, e che era stato detta un miracolo, nel genere.

In quanto alla recitazione bisogna citare il Tumiati (Malvolio), Sir Toby (G. Masi), Viola (E. Berti-Masi), Olivia (A. Piemontese), il buffone (G. M. Bologna), Sir Andrea (G. de Monticelli), Maria (R. Masi), e tutti gli altri, intonati, composti, fedeli ad una linea d'arte purissima.

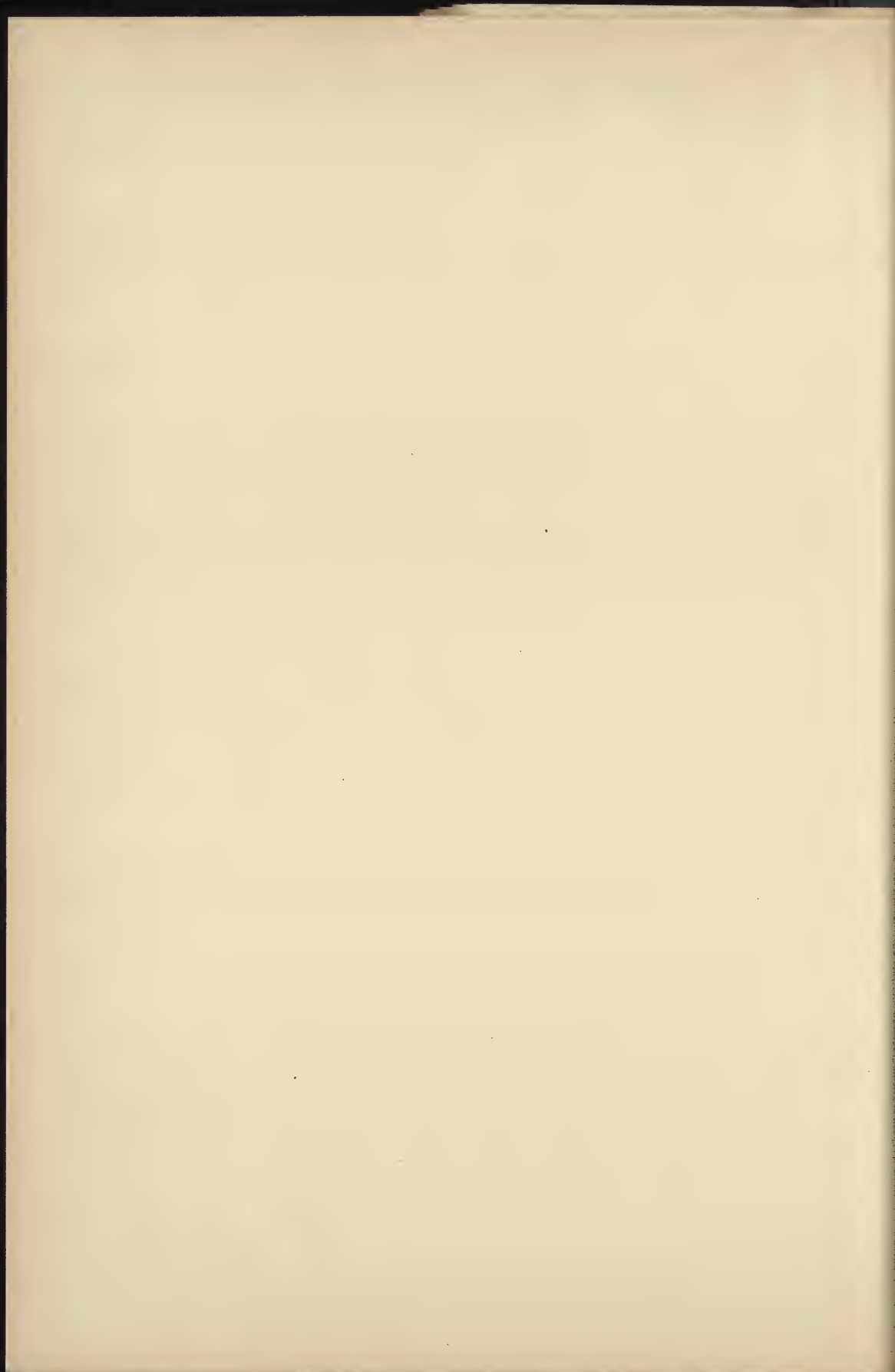
La musica era quella del tempo, elegantemente, ricostruita.

Questo superbo tentativo, fatto in piena guerra, va segnalato come uno dei più luminosi esempi della nostra sincera fede, del nostro amor indomabile per le cose belle e non deve essere lasciato cadere, nè va dimenticato.

Solo spettacoli di quest'ordine possono ricondurre il nostro pubblico a far la pace col buon gusto.

Alessandro De Stefani

(1) Le citazioni che questo articolo contiene, sono tradotte letteralmente sul testo inglese.

I tre beoni
Disegno di Steven Spurrier

AUTORI, ATTORI, PATTI D'OGGI E DI IERI

di Alessandro De Stefani

da "Il Secolo XX" dell'aprile 1918

Autori, attori, patti d'oggi e di ieri

Se vogliamo sollevare un po' il velo sacro che, agli occhi del pubblico, copre l'altare e la cucina del nostro teatro, potremo illuminare con qualche serena parola le recenti decisioni che, maturate tra coloro che reggono questo teatro, sono tali da mutarne e speriamo anche risollevarne del tutto le sorti.

Tre fattori principali, dinanzi al pubblico che giudica ignaro, sono responsabili della vita di un'opera teatrale: l'autore che l'ha scritta, l'attore che la interpreta, e il proprietario del teatro che la ospita. Questi tre elementi, di importanza varia ed alterna, dovebbero allearsi per aiutare l'opera d'arte a conquistarsi il favor del pubblico; e spesso l'attore collabora, a questo scopo, coll'autore, ma spesso anche dissente per sue ragioni commerciali, e quasi sempre dissente il proprietario di teatro, che si occupa d'arte, solo per incidenza e senza alcuna capacità. Di qui sono sorti quegli oscuri conflitti che hanno per esito di nuocere al teatro italiano, pur non essendo palesi agli occhi dei profani.

SABATINO LOPEZ

E' chiaro infatti che l'autore, per la sua qualità stessa, persegue un ideale troppe volte diverso da quello del proprietario di teatro che, logicamente, non ha scopo più lontano che un incasso ogni sera cospicuo: tra queste due forze, l'autore si trova a pencolare secondo la propria intelligenza o la propria avidità.

Per coordinare le forze in questo inevitabile contrasto che può costituire la decadenza di tutto un teatro (il pubblico infatti, accetta, forse protestando un po', ma con mirabile rassegnazione, tutto quel che gli si dà), si son formate delle alleanze: e prima, la più nobile, la Società Italiana degli Autori, che raccogliendo tutti gli scrittori di teatro italiani, ne tutela gli interessi, ne difende la dignità, ne moltiplica l'autorità.

Questa Società degli Autori, libera da preoccupazioni personali e commerciali è sorta a somiglianza dell'analoga francese, la quale ha sotto la sua tutela ogni lavoro francese o straniero che in Francia venga rappresentato. Ma la Società Italiana degli Autori ebbe un compito ben più difficile, dovendo competere con taluni importatori che acquistavano commedie all'estero, più specialmente in Francia, e ne facevano libero commercio in Italia. Non è qui il caso di discutere il valore intrinseco di questo repertorio; certo esso incontrò il favore del pubblico, e gli attori se ne compiacquero a lungo senza curarsi di un teatro nazionale che andava nascendo. La Società Italiana degli Autori credette opportuno pertanto di proteggere i propri interessi, e di limitare l'anarchia che regnava sui nostri palcoscenici in merito a condizioni sempre oscillanti e a regole continuamente violate: Marco Praga che nel 1910 dirigeva questa Società, forte del suo diritto e sicuro di combattere per un'equa difesa dell'arte nostra, emanò il *Patto d'Alleanza* che ammoniva le compagnie drammatiche a recitare, salvo talune eccezioni previste, il solo repertorio della Società degli Autori, e fissava il minimo di una commedia italiana per ogni tre, e stabiliva una giusta norma d'obbligo sulle repliche, ecc. Alle compagnie che non avessero accettate queste restrizioni, sarebbe stato completamente negato il repertorio della Società. In compenso il patto aboliva i contratti d'assicurazione coi teatri, e limitava a percentuali fisse le condizioni di rappresentazione.

Il Patto d'Alleanza emanato nel novembre 1910, doveva entrare in vigore nel marzo 1911 e durare venticinque anni. Questo lasso di tempo tra la sua pubblicazione e la sua effettiva validità, permise di organizzare, da parte dell'importatore interessato, una efficace resistenza. Così molte compagnie che parvero dapprima aderire, furono quindi allettate e persuase a passare al nemico. Inoltre in quei mesi ve-

niva a morire Vittoriano Sardou, che per fiducia nella Società Italiana degli Autori, a questa aveva affidato la diretta tutela delle sue ultime opere ma, dopo la sua morte, gli eredi giudicarono più utile passare con tal repertorio nelle mani del solito importatore che garantiva loro un minimo all'anno; e sette anni fa il repertorio del Sardou contava molto più d'ora sui nostri bilanci teatrali, anzi questo fu uno dei fatti principali che scossero la stabilità del Patto. Inoltre, sebbene tutti gli autori della Società restassero solidali, meno uno, alla crociata intrapresa, v'erano autori italiani anche coll'importatore, per cui il conflitto non appariva neanche vestito di carattere nazionale, onde moralmente era consentita la defezione. Tutto ciò, e qualche altra mena subacquea, convinse la Società a sospendere la propria azione, per una tregua, durata fino a giorni fa. Certo l'idea informativa del Patto non era mai stata abbandonata del tutto, e sarebbe stata forse risollevata, a guerra finita, se fatti nuovi non fossero apparsi oscuramente minacciosi, sull'orizzonte, ad affrettare la riscossa.

L'organismo interno del nostro teatro si è andato infatti, modificando. Un nuovo ente è sorto, con intenzioni pacifiche e amministrative, ma temibile per la sua stessa forza, ed è il consorzio fra i proprietari di teatro. Questi, essendosi riuniti, ed avendo nelle mani la quasi totalità dei teatri italiani, si trovano nella condizione privilegiata di poter vantaggiosamente pesare su tutte le compagnie drammatiche: possono cioè aprire i loro locali o chiuderli, a seconda che vogliono, alle compagnie: possono quindi far rifiorire le loro sorti, o condannarle a ramingare per le provincie. Senza voler di niente accusare questo consorzio, è evidente il pericolo che tal forza commerciale rappresenta dinanzi alla forza ideale del teatro.

Per ragioni che sarebbe assurdo condannare, questo consorzio può stimolare o deprimere speranze e tentativi: alla compagnia che segue un sogno d'arte, non ancora redditizio, vengono date stagioni notoriamente misere, tacitamente forzando tal compagnia a volgersi verso più pratici ideali. Il consorzio, è vero, non si occupa direttamente di repertori, ma questo disinteresse è apparente, poichè esso può favorire i repertori che gli garbano finanziariamente, e avversare gli altri. E così, domani, Molière, Shakespeare, Maeterlinck dovrebbero esiliarsi a Biella, perchè a Milano prosperino Hennequin, Sardou, Kistemaekers. Ecco stroncata ogni possibilità di redenzione del gusto. Taccio poi della morte cui vengono condannati i pochi teatri indipendenti, dove se anche un mecenate voglia perdere del suo, pur di avere un'ottima compagnia e qualche spettacolo d'arte, il consorzio lo vieta, forzando tal compagnia a recitare in teatri del *trust*, sotto pena di non aver, nelle altre città, i locali desiderati.

Ma a questo pericolo gravissimo un altro di recente è venuto ad aggiungersi. Il comm. Re Riccardi, che dirigeva l'importante azienda di cui sopra, si è trovato a doversi assentare dalla lotta, come scrive non senza offendere spesso la sintassi e non senza far sorridere chi legge, uno dei seguaci suoi: per la verità, questo Re Riccardi è stato tradotto a Regina Coeli, sotto imputazioni infamanti. Il suo repertorio, rimasto così senza tutelare, è subito apparso come un boccone prelibato; e se il conte prof. Luca Cortese non fosse anch'egli... assente, certo lo avrebbe acquistato, magari per chiuderlo via, ed aiutare gli autori Italiani come voleva ai tempi della sua trionfante gloria. Ma il pericolo è ben più scortese: se il consorzio fosse invece riuscito a rilevarlo, ecco che i proprietari di teatro, avendo anche un repertorio proprio, diventavano completamente indipendenti, ed al riparo da ogni controllo artistico avevano cioè in mano di che imporre a proprio piacere, sistemi commerciali e regole nuove. Potevano, in caso di dissenso, chiudere l'ingresso dei loro locali alle commedie italiane, per ivi recitare commedie proprie, con evidente beneficio dei bilanci loro. Il consorzio, a questo proposito, ha fatto dichiarare che la sua intenzione di acquistare il repertorio Re Riccardi, ha trovato il rifiuto degli agenti di costui. Ma la sola minaccia era ben tale da giustamente preoccupare gli autori italiani, che hanno perciò provveduto alla propria difesa, ed alla difesa insieme dei comici.

Marco Praga

Marco Praga, che, abbandonata la Società era passato a dirigere la Compagnia Stabile Milanese, suo caro sogno, purtroppo ora sva-

nito, si è trovato ora ad essere presidente della stessa Società, mentre Sabatino Lopez, che nel 1910, quale consigliere aveva appoggiato la la proposta del Praga, è attualmente direttore della Società Italiana degli Autori; queste due personalità del nostro teatro non potevano quindi accordarsi meglio per un'azione che è sempre stata nella mente e nella convinzione di entrambi.

Sabatino Lopez ha pertanto proposto, ed il consiglio ha accettato, di rinnovare l'invito ai comici di recitare esclusivamente commedie appartenenti alla Società Italiana degli Autori: le altre clausole dell'antico patto furono taciute perchè sono oramai entrate di fatto nelle consuetudini del nostro teatro. E l'azione della Società nei riguardi dei comici, avrà vigore dal prossimo maggio. Malgrado qualche allarme disfattista lanciato da voce parziale ed arrochita per lunghe ingiurie, la situazione si è nettamente delineata favorevole agli autori e alla loro onesta causa: dai capocomici più anziani, Novelli, Zacconi, Talli, alle attrici più illustri, Tina di Lorenzo, le due Gramatiche, via via fino alle compagnie minori è stato un plebiscito di risposte affermative e plaudenti, onde si può prevedere che si avrà l'unanimità o quasi per la Società Italiana degli Autori, nè alcuno, oggi, potrebbe, se italiano, appoggiare un uomo di sì grave indegnità, come il Re Riccardi, per avversare una lega i cui scopi sono essenzialmente artistici.

Inoltre i comici si trovano dalla vittoria degli autori ad essere salvati da un possibile dispotismo che avrebbe gravato specialmente sulle loro condizioni, rimasti alla mercè di un padrone per sua natura speculatore.

Ove invece il completo repertorio che si rappresenta in Italia, sia tutelato dalla Società Italiana degli Autori, questa viene ad avere una reale autorità, una vigorosa efficacia, anche nei riguardi del consorzio, perchè se la Società non può prosperare senza i teatri, questi non possono vivere senza repertorio; ed allora, bilanciate, le due forze possono intendersi, pacificarsi, cooperare, con vantaggio anche dei comici.

Queste le condizioni attuali del nostro teatro, in un conflitto di cui l'eco sola è giunta al pubblico e pertanto non ha forse potuto giudicare, i gravi pericoli che si minacciavano nell'ombra. Ma se esso ha qualche deferenza per coloro che lavorano per realizzare i loro sogni di bellezza, se ha qualche riconoscenza per coloro che han saputo costruire finzioni di umanità per il godimento di tutti, se ha qualche fede nella resurrezione totale delle nostre energie artistiche, deve anch'esso prender parte in questo diverbio dell'arte colla borsa, ed aiutare i più nobili scopi.

Certo la Società Italiana degli Autori quando sarà divenuta una autorità armata e tranquilla vedrà aprirsi numerose altre vie da spazzare e dovrà operar con nuova attività e ben diversa energia. Ma di questo a suo tempo, quando di fatto essa rappresenterà il cervello d'Italia e potrà quindi dettar leggi forse più felici di quelle parlamentari.

Alessandro de Stefani.

Re Riccardi

Villa Glori

La morte recente del Senatore Giovanni Tabacchi riduce ad otto soli i superstiti della gloriosa schiera dei combattenti a Villa Glori. Sono: il comm. Pio Vittorio Ferrari di Treviso, Angelo Rosa di Bergamo, Francesco Franceschelli di Castel Bolognese (Ravenna), Enrico Garavini di Carpinello (Forlì), Enrico Angeli di Vicenza, Tito Veronesi della Mirandola, prof. Odoardo Bassini di Pavia, Nicola Vacchelli di Cremona. Di questi uno solo risiede a Milano, Francesco Franceschelli che della eroica milizia a difesa della Patria in tutte le Campagne del Risorgimento non chiese mai alcun compenso contentandosi della modesta condizione di conduttore ferroviario, finchè le forze gli bastarono per prestare regolarmente servizio. Venuta la nuova guerra contro l'Austria nel maggio 1915 si presentò al Distretto di Milano ed al Deposito del 68° reggimento di fanteria dimandando di essere accolto volontario e presentando il brevetto suo di soldato nelle guerre del '59, '60, '66, '67: non fu tenuto abile alle armi di che ancora amaramente si duole. Tempra antica di cittadino valoroso e fedele, umile e convinto, egli ben poteva rappresentare nella nuova impresa nazionale la tradizione di quei settanta che stettero impavidi al fuoco presso il villino dei signori Glori sui Colli Parioli, sotto il comando dei due giovani fratelli Cairoli, in vista di Roma che speravano insorta e che, purtroppo, era ancor dominata dai mercenari del Vaticano e dagli ausiliari inviati dalla Francia napoleonica.

I Fratelli Cairoli (*monumento di Ercole Rosa sulla Passeggiata del Pincio a Roma*). (*Fot. Brogi, Firenze*)

Non so quale scrittore abbia osservato che alla storia della nostra liberazione mancano gli esempi di una disciplinata e concorde volontà di popolo, mentre acquistano altissimo rilievo i fatti stupendi dell'eroismo individuale. In questa osservazione è un fondo di storica verità. La nuova Germania che resiste in guerra quattro anni per un idealismo brigantesco a danno delle altre nazioni e che tuttora insiste in uno spaventevole assalto per opprimere nel mondo la democrazia, si è formata nella insofferenza della sopraffazione napoleonica alla scuola statale della disciplina sotto la rigida autorità ed egemonia della Prussia. Nelle guerre ordinate ha mostrato la compattezza del suo popolo fedele seguace dei suoi sovrani. Nelle insurrezioni raro o quasi mai rifulge audacia di minoranze, valore di individui, altezza di propositi che disperando del presente si affidi sicura alla giustizia dell'avvenire. Il 1848 è una pallida meteora rivoluzio-

DEL MODO DI RECITARE

di Alessandro De Stefani

da "Il Secolo XX" dell'agosto 1918

Voglio dire, sulla scena: chè nella vita ciascuno usa un suo modo spontaneo che ha nome istinto. Vero è che anche sul teatro questo istinto ha licenza di palesarsi e di foggiare alcune delle migliori qualità sceniche ma la qualità principe dell'attore è certo quella di saper spogliarsi della propria personalità, d'essere cioè vergine per poter vestire con efficacia tutte le vesti che il poeta inventa per esso. E questo è difficile trovarsi: ogni interprete vuol far capolino sotto la maschera e mostrare la propria fisionomia al pubblico che la conosce e l'ha in simpatia. Questo vizio, che in Italia è capitale, deriva dalla mancanza od insufficenza di preparazione che gli attori hanno dell'arte loro: recitare è ritenuto un mestiere che s'improvvisa e la cui tecnica si impara sulle tavole del palcoscenico, s'imparano così i *trucchi* e la smania, generalissima, di strafare; ma la diligenza, la disciplina, la osservanza al testo nessuno sa o pratica. Improvvisare il meglio che si può, è la legge. E qualche volta si improvvisa bene, per mirabile caso, ma rimangono evidenti le pecche dell'improvvisazione.

Per dare una visione, se è possibile, chiara di quel che dovrebbe essere e di quel che è l'arte della interpretazione, comincerò queste note osservando il modo usato qui ed altrove nel rappresentare la tragedia: se qualche attore vorrà leggere questi appunti, forse ne riceverà qualche insegnamento di modestia e di serietà. E, se no, potrà il pubblico vedere o almeno sapere meglio, perchè da noi è ignoratissimo, benchè molto amato e spiato, il mondo al di là della ribalta.

Adelaide Ristori in *Ottavia*

Per la tragedia i tempi volgono tristi: in soffitta, tra la polvere della dimenticanza, si trovano ancora gli insanguinati re, e le vergini figlie, ma sulla scena rare ombre solo sopravvivono meste e derise. Qualche ostinato continuatore della tradizione resuscita ogni tanto *Edipo* e *Otello*: ma la fatica è grande, poco l'amor della gente. Il diminuire degli attori ha sbandito dal nostro gusto la tragedia? O per la deformazione spontanea del nostro gusto son diminuiti gli attori tragici? Io credo che gli attori valgano, in sè, quel che valevano un tempo, lo Zacconi sostituendo il Modena, e colle varianti che la sorte apporta. Ma il gusto si è davvero allontanato dalla tradizione sopratutto per la poca cura con cui è stato diretto il teatro. Vi sono tuttavia tesori letterari che per essere teatrali vogliono ritrovare l'amore dei fedeli attraverso la scena, e lo sbandirli significa ignoranza o dispregio per i capolavori. In Inghilterra lo Shakespeare trova frequenti interpreti e tutto un popolo in adorazione, perchè è ben compreso che non si può rinchiudere il suo teatro fra le pareti soltanto delle scuole. In Francia esiste la Comedie Française. Scriveva il Brunetière: *Sì la Comédie-Française n'existait pas — il faudrait l'inventer, cela va sans dire, — mais avez-vous remarqué que nous nous trouverions véritablement coupés de toutes communications avec notre passé?* In Italia siamo infatti tagliati fuori dal nostro passato teatrale, perchè

non abbiamo nè l'autorità di uno Shakespeare nè quella di una Comèdie nazionale a moderare i traviamenti del gusto, a educare autori, attori, a soddisfare gli innamorati dell'arte. E' vero che il nostro bagaglio drammatico, specialmente tragico, è povero: lo Zeno, il Metastasio, il Conti, l'Alfieri, il Pindemonte, il Cossa, il Niccolini, il d'Annunzio. E, commediografi abbiamo il Goldoni, di cui a stento due o tre commedie sopravvivono sulle centinaia vivacissime composte da esso. Ma di ciò un'altra volta. Dunque, poche tragedie: rappresentate nessuna, o quasi. Ma c'è, o ci sarebbe, il teatro classico straniero da conoscere. Il Corneille e il Racine sono vaghi nomi che gli studenti imparano, sulla fede di qualche professore, non più. (E le traduzioni di questi classici, dove sono?)

Dello Shakespeare qualche mutilato *Amleto* od *Otello;* nessuna delle storiche, o delle romane circola sui nostri palcoscenici. Dei romantici? I tedeschi hanno il Goethe, lo Schiller e l'Hebbel. Ne sappiamo qualcosa attraverso la musica. E più lontano, i Greci? In Francia, in Inghilterra, in Germania si studiano, e si rappresentano i Greci. Ma là si è capito che il teatro non è solo divertimento; ma anche una meravigliosa università. Qui, noi ultimi latini, trascuriamo greci, romani ed italiani, per adorare ridendo qualche commedietta francese. Bisognerà bene un giorno fabbricare un teatro italiano, e il Governo provvedere a ciò. Quel giorno si discuterà del modo di recitare la tragedia. Io ne parlo oggi, poichè ci penso già, se mi accade di andare a sentire qualche lavoro classico nell'interpretazione girovaga che ci viene offerta.

CARLO KEAN IN *Macbeth*

Il Diderot ha formulato il celebre paradosso: «*E' l'estrema sensibilità che produce gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che produce la moltitudine degli attori pessimi; è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori eccellenti*». Benchè la dimostrazione del Diderot si sia fermata a dei fatti quasi sempre esteriori, la formula enunciata dalla sua genialità ha una radice profonda nel vero. Bisogna adornarne i frutti coll'arte personale, se non colla sensibilità, coll'istinto di imitazione, che è poi d'invenzione, perchè gli attori devono per la maggior parte inventare quel che l'individuo avrebbe potuto fare in tal circostanza, con tali parole in bocca, essendo ben difficile aver visto, dal vero, un re morire, o uccidere un altro re.

Ma in questo campo d'invenzione sta la personalità dell'attore; e vi son qui dei limiti che esso volentieri tende a superare con oltraggio dell'arte.

Certo la tragedia esige un'atmosfera speciale, per essere intesa e goduta; e questa atmosfera deve essere creata dal modo della recitazione. L'attore che entra in scena vestito da Nerone, non pretendiamo si illuda ed operi come fosse Nerone, ma che illuda noi. E ciò egli deve ottenere intanto trasumanandosi, cioè ampliando la propria umanità, all'unisono con quel che deve dire, e con quel che deve fare; inoltre mettendo in pieno e armonico valore le parole del poeta. L'atmosfera tropica è creata dal poeta; ma il poeta ha bisogno dello strumento vivo e caldo che è dato dalla voce dell'attore. Tuttavia l'attore non deve mai dimenticare di essere strumento, e qui peccano invece molti, per aver calzato il coturno, presumendo d'aver ai piedi le ali e saper volare più e meglio del poeta. Il verso essi credono di raccoglierlo spento, e solo perchè dello splendore i grandi si reputano collaboratori.

La vera tragedia, quella classica, contiene in sè tutti gli elementi necessari alla sua interpretazione: non v'è gesto, intenzione, modulazione che non siano rigorosamente notati nella tessitura psicologica del personaggio.

L'attore non ha altro dovere che di attenersi con esattezza al testo, e di riprodurlo scenicamente non secondo la probabile intenzione dell'autore, ma secondo la certa ed evidente indicazione del testo. Molti attori per essere personali, specialmente nell'interpretar opere di vitalità secolare, si affannano a cercar misteriose novità, ad inventar di proprio, onde

stupire. Quest'è irriverenza e presunzione, L'attore onesto, sè pur grande, deve far tesoro dei secoli precedenti e aggiungere la sua interpretazione a quella ultima che già assommava le altre, e metterci di proprio il calore della voce, la sicurezza, la maschera... Certo se il lavoro non è scritto... all'attore è confidata una specie di invenzione, come nella commedia dell'arte. Ad esempio, Legouvè, Delavigne, Scribe, dal punto di vista scenico si può dire abbiano solo tracciato dei canovacci che tocca all'attore vivificare. E, scrisse un illustre critico, v'è modo di recitar la parte di un Bolingbroke o di un Maurizio di Sassonia molto meglio di quel che Scribe e Legouvè l'abbiano scritta... Ma le grandi opere, che son letterarie insieme e drammamatiche, è un'altra faccenda. L'attore è pregato di abdicare.

Corneille, Racine, Schiller, Calderon non hanno nulla d'incerto, di vago, e quindi d'arbitrario. L'interprete deve obbedire fedelmente, non altro, e trovare il modo sempre *unico* di rappresentare compiutamente il lavoro.

La Dudlay, al quinto atto del *Cid,* dopo aver pronunciato il celebre verso: *Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix* scappava verso le quinte, gridando il verso che segue: *Adieu, ce mot lachè me fait rougir de honte.* Errore: Chimène deve pronunciare questo verso a piè fermo, senza esitazione, nè confusione, e, se posso dir così, elevare quest'addio come una barriera tra sè e l'amante,

Ermete Zacconi in *Amleto*

Ermete Zacconi in *Giulietta e Romeo*

che s'è naturalmente precipitato verso di lei all'espressione di tal ritorno d'amore. E così nota un critico famoso.

Importa quindi non *sentire* il personaggio ma esprimerlo con chiara logica, nella tragedia. L'eccessiva sensibilità produce squilibri gravissimi, e fa dipendere la interpretazione da mille accidenti che devono rimanere estranei al lavoro, come deve sempre rimanergli estraneo l'interprete, in quanto si chiami Talma o Kean o Zacconi.

Quindi la verità scenica è un'illusione, essere *vero* a teatro, significa essere intonato. Nella tragedia occorrono voce, gesti, statura ben al disopra dell'umano, in quanto che quotidiano. Occorre un fantasma ideale, un *vero* interno per così dire, al quale tentar d'avvicinarsi. Quanto più questo fantasma è difficile da render sensibile, e quanto più l'attore riesce ad esprimerlo, cioè ad identificarsi con esso, allora abbiamo i migliori attori. Poichè non bisogna nè volere troppo al di là delle proprie forze, nè troppo al di sotto. Ora la tragedia vuole una quantità già considerevole di elementi fondamentali, per essere osata. Poi, per esser grandi, si può tutto, tranne scostarsi da quel che l'autore e la tragedia richiede.

Uno studio accurato del personaggio deve precedere lo studio della così detta *parte,* e poi è necessario, per reverenza e per misurare le proprie forze, intendere come altri attori recitassero quel personaggio, poichè taluni risul-

tati ottenuti da altri devono ammonire chi sia povero di mezzi a non tentar imprese sciocche. Poi occorre suscitare il fantasma interno, e poi si vuol fondere voce, gesti, viso per farne un tutto omogeneo, e infine ci si sdoppia per ascoltare e giudicare. Questo fa l'attore cosciente.

Il Modena, l'Emanuel, lo Zacconi solo attraverso processi di tale e continua diligenza possono essere giunti alle loro meravigliose verità tragiche. Anzi dallo Zacconi stesso so che per successivi tentativi solo egli è riuscito ad ottenere un *Amleto* che lo soddisfacesse: dapprima, l'*Amleto* giovanile esuberante, un po' improvvisato, e un po' troppo lirico, fu lasciato per un *Amleto* grave e immaginoso, curato in ogni sfumatura: poi s'avvide che un tal Amleto viveva poco, ma era un Amleto che sapeva quasi di essere Amleto, si cullava nella sua filosofia o meglio faceva della filosofia, e allora è venuto un terzo Amleto, decisivo che vive la filosofia, e che è stupito della vita e di sè: quale cioè dicono facesse Garrick il più grande attore tragico che sia ricordato dalla storia.

Un altro esempio di coscienziosità è classico; la Clairon che fu una delle più grandi attrici francese, scrive: «Solo dopo quindici anni di studi sul modo di contener la mia voce, i miei gesti, la mia fisonomia, mi son permessa di imparar la parte di Monime, e confesso che per giungere a graduare di scena in scena il suo dolore e la sua nobile semplicità mi occorse tutto il lavoro di cui fui capace... Non mi lusingo tuttavia d'aver raggiunto tutto quel che si potrebbe». E altrove: «Prima di recitare la parte di Cornelia, in *Pompeo*, ho fatto tutti gli studi che ho potuto: senza riuscire. La modulazione che volevo tentare secondo il personaggio storico non s'accordava col personaggio teatrale... Mi decisi allora a tacere e a non recitar mai la parte di Cornelia». C'è di che far arrossire molta gente, se sapessero arrossire.

Rachel ha lungamente studiato la parte e sè stessa per tentare lady Macbeth, una delle più tremende interpretazioni che esistano. Essa, a ragione, esitava: anche la frenava il paragone di mrs. Siddons, la massima lady Macbeth che si sia avuto. Far meno non era degno di Rachel, difficilissimo, forse impossibile andar più in là. Ed ecco dalla carne stessa della tragedia scaturire per virtù di studio una novità cui la Siddons medesima non era giunta. La scena del sonnambulismo rappresenta scenicamente lo sdoppiamento che alfine si opera nella coscienza dell'eroina: ed il rimorso sovrano durante il sonno di quella creatura che viva è tutta di volontà. Ha dunque la scena del sonnambulismo e l'episodio della macchia indelebile un valore altissimo che l'attore deve esprimere colla maggior intensità poetica. Rachel pensò di giungere a questo: dopo aver tentato invano di cancellare la macchia ossessionante, tornando via, sedersi sui gradini della scala, e leccarsi la mano sozza: l'animalità istintiva dominare la ragione fino a tal scopo. E' stato a ragione notato che bisognava essere sublimi, sotto pena d'essere grotteschi. Sono i vertici faticosi di interpretazioni, diremo così, comparate.

MISS VIOLET VANBRUGH ED HERBERTH TREE IN *Macbeth*

Da questa Francia, che ci dà insegnamenti, è poi venuto un vizio lacrimevole, che è di cantare i versi. Sarah Bernhardt vi fu eccellente. Ma la sua autorità non giustifica l'errore, poichè lo squilibrio diventa stridente non appena si passi dal brano propriamente lirico, a quello più drammatico. Il verso, sul teatro, deve essere in sè un valore ritmico che l'attore non deve mai accenutare. Non è bene scegliere il *to be or not to be* per dirlo come si leggerebbe la lista della lavandaia, perchè allora si peccherebbe nell'altro senso, ma nemmeno si deve partire per la melogea appena

GARRICK E M. PRITCHARD IN *Macbeth*

si scorga nel testo qualcosa che somigli una tirata.

Da un po' di tempo, specialmente negli attori che vengono alla luce della notorietà ancor giovani, è comune anche il vizio di lasciar la cura e la diligenza in soffitta, e di stupire con qualche invenzione, o aggiunta, reputando così d'esser creduti eccellentissimi o novatori. Farò un esempio: il Ruggeri, e fu criticato da molti, aggiunse all'*Amleto* una scena muta, quando tornando dalla tomba d'Ofelia vi sparge fiori, singultando. Biasimato da un altro cultore, a modo suo, dello Shakespeare, il Ruggeri citò, a propria difesa, il Tree che a Londra aveva fatto lo stesso. Il Tree aveva fatto anche di più, aggiungendo una scena intera, a proprio vantaggio nella *Tempesta,* onde finire l'opera sulla visione di Catiban (che era impersonato dal Tree) rimasto solo nell'isola a divorar pesci. Anche il Tree dunque biasimevole? Certo. In Inghilterra tutti i critici seri giudicarono il Tree un attore poco coscienzioso, in linea di arte, e però non gli danno lode alcuna per le sue interpretazioni scespiriane, che pure sono diligentissime in tutti i particolari di messa in scena, ma sono arbitrarie quanto mai nella parte ideale, mancando di efficacia intima, di verità poetica; sacrificano tutto a una verità ottica o storica che assorbisce la poesia sempre, e lo Shakespeare in ispecial modo. Ben altrimenti è fedele Walter Hampden, il più grande Amleto attuale, dopo la sparizione di Forbes Robertson.

Il Ruggeri, fra i nostri attori, improvvisò troppo subitamente, con povertà di elementi intrinseci alcune interpretazioni tragiche, alle quali egli diede la nervosità della sua natura, ma senza ottenerne in cambio nulla. Il Salvini colla sua voce d'oro diceva più che il Ruggeri coi suoi sospiri. Gli è che voce e statura son qualità necessarie, senza le quali l'eroe minaccia d'essere sommerso. Qualcuno sosteneva anzi che memoria voce e statura dovessero *sempre* bastare a far l'attore tragico. No. Chè ci vuol anche un po' di furor scenico, ma non tale da accecare. O ne va guastata tutta l'armonia totale che dev'essere prima cura raggiungere. Alcuni lavori tragici hanno da essere interpretati con un'armonia contenuta, con parsimonia di gesti e di voce (per esempio Corneille e Racine, han portato fuori di scena le catastrofi per orror della violenza quindi l'attore deve conformarsi a queste intenzioni, moderando l'impeto e il furore). Altri hanno bisogno di raggiungere vertici massimi di violenza terribile mediante progressioni sistematiche. Altri prendon forza da alcune pause comiche o grottesche. Tutto questo dev'esser veduto come in un quadro o in una musica. E poi si deve passare al particolare, senza mai

portarlo, come si dice, in primo piano, se non quando ha, per intenzione dell'autore, un valore decisivo. E qui l'attore può metterci di suo, a seconda l'intuito.

Vi sono infatti piccoli particolari che all'attor tragico sono permessi, e son quelle aggiunte di gesto che aumentano l'azione, o il verso. Farò un altro esempio: lo Zacconi, nel *Macbeth,* dopo la scena del banchetto aveva un furtivo smuover della sedia fatale come ad assicurarsi che sotto nulla ci fosse, che dava un brivido di emozione: il fantasma del vero *Macbeth* gli deve aver suggerito tal piccola aggiunta che neanche Garrick faceva, ma che certo avrebbe imitato dallo Zacconi. Perchè le grandi opere, durante i secoli, si arricchiscono di tutte le poche osservazioni trovate dai grandi interpreti, e non devono più andarne prive, come un verso oscuro della *Comedia* non può esser più interpretato nel modo dubbioso che si usava prima della luce. Certo per far questo occorrono molto amore e molta cultura e saper dove trovar gli utili insegnamenti. Ma far l'attore non è sempre come fare il pizzicagnolo. E bisognerebbe che una tale educazione intellettuale diventasse doverosa e generale. Quando poi, come si deve, avremo il teatro nazionale a difesa e decoro delle opere classiche, sarà compito del direttore illuminare i buoni interpreti sulla via o sulle vie da seguire.

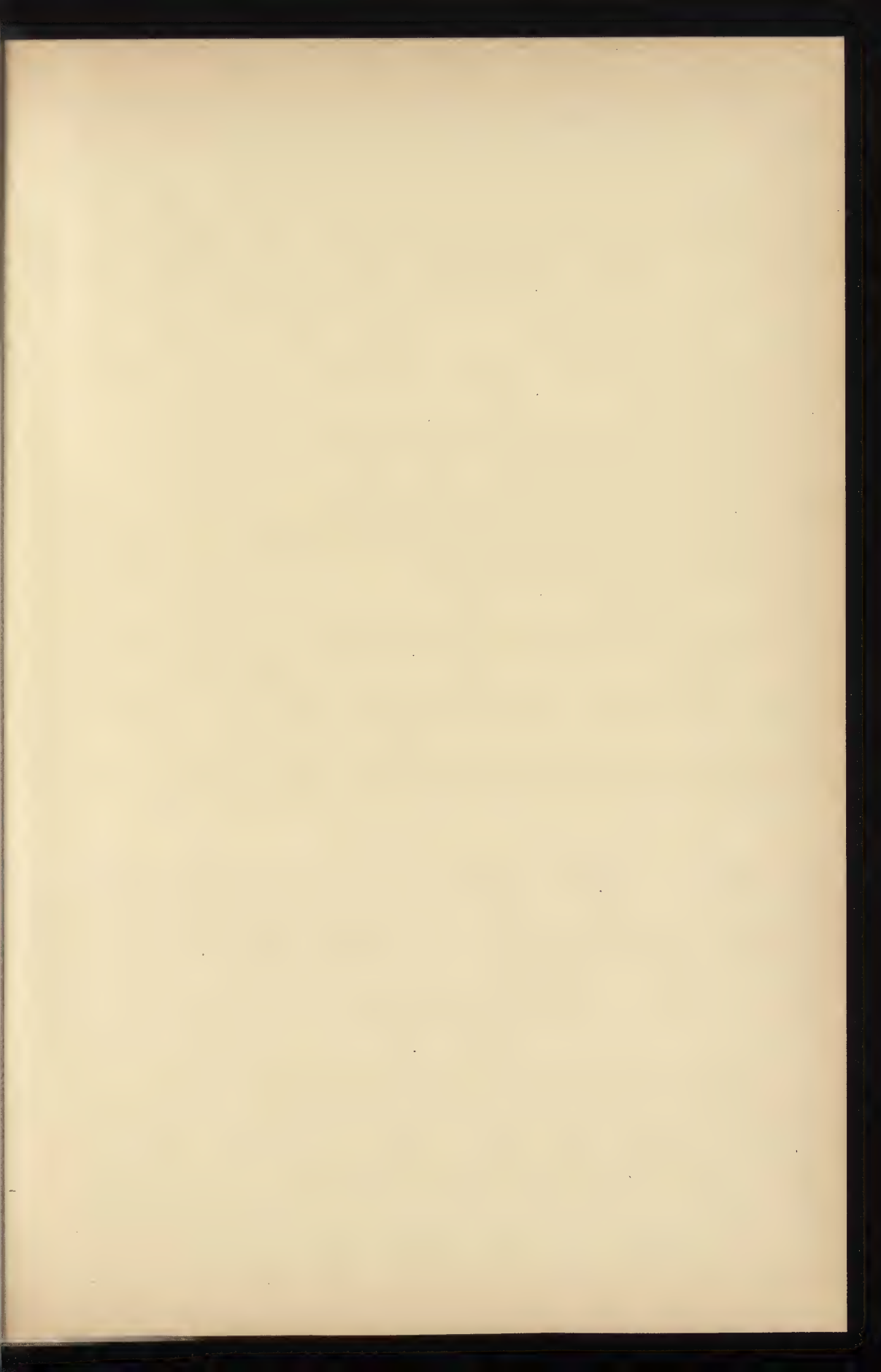
Ora siamo lontani. Gustavo Salvini sa mantenersi in una grandiosa linea un po' accademica ma nobile ed efficacissima di grande attore e rifugge dal volgo, amando e restando fedele alla tradizione del padre suo che è quell'unica che dicevamo. Egli è veramente, ora, un maestro e un superstite. Ermete Zacconi, grande attore e di una tempra che ora purtroppo va scarseggiando, rompendo colle accademie, *per quanto è compatibile coll'arte,* ci ha insegnato fino a che punto possano giungere le innovazioni in materia classica e ci ha donato emozioni che nessun altro, sembra, abbia voglia di ripeterci.

Ma oltre che per il nostro godimento occorre che questa grande arte non isterilisca, per la reverenza che si deve portare ai classici, e perchè la nostra cultura non sia condannata alla polvere degli scaffali. Corneille, Racine, Shakespeare non hanno scritto, del resto, per se stessi, ma per il pubblico. Bisogna dunque obbedir loro, con intelligenza, e con umiltà, ricordando sempre, come diceva M. de la Palice, che gli attori sono gli attori e gli autori sono gli autori. E quindi il direttore di ogni compagnia drammatica, per non inceppare nei difetti *di mestiere,* dovrebbe essere un autore.

So che tutte queste parole d'appassionato e di studioso si perderanno nel fracasso dei troppi orgogli e della troppa fretta: tuttavia non mi dispiace averle pronunciate, ove qualcuno dei giovani attori le intendesse, e più tardi oserò anche dire qualcosa circa la commedia e il dramma, che per essere di più comune uso hanno miglior sorte ma non tale da poter essere anch'essi esenti da censura o consigli.

Per ora basti sapere che la tragedia, ahimè, sparisce, e quindi gli attori tragici, e insieme gli autori, se non vi provvede chi può, dato che il pubblico è assente spiritualmente.

Alessandro de Stefani.

SIGNORA SIDDONS IN *Macbeth*

GLI ALVAREZ QUINTERO

di Italo Zingarelli

da "La Lettura" del giugno 1920

GLI ALVAREZ QUINTERO

In pieno terrorismo catalano, mentre a Barcellona i sindacalisti rispondevano alla serrata padronale a colpi di bombe e di rivoltella, mi sono ricordato della bella Spagna dei pittori e dei poeti e sono partito per Madrid, alla ricerca di Ignazio Zuloaga e degli Alvarez Quintero. Perez Galdos era morto appena da due settimane: si vedevano le vetrine dei librai piene delle sue molte opere, si davano nei teatri rappresentazioni commemorative.

Non ho trovato Ignazio Zuloaga, ch'era assente: stava a Parigi a curare — diventato scenografo per la circostanza — l'allestimento di un lavoro con sfondo iberico. Ignazio Zuloaga vive di solito fra Madrid e Siviglia, ma chi volesse solo scoprire le fonti della sua produzione non avrebbe bisogno d'andarlo a tormentare con un interrogatorio metà sorrisi, metà indiscrezioni. Basterà spingersi a cento chilometri da Madrid, sino a Segovia, ad ammirare dai merli della torre dell'Alcazar la pianura sivigliana così uguale, così monotona, così solenne. Nelle giornate di sole, la strada tortuosa, le basse case isolate, l'albero solitario e la nera figura dell'uomo dal largo *sombrero* che va lento a cavallo lungo un gradino formato dal terreno vi ricordano a prima vista un quadro che conoscete già, uno Zuloaga: l'avrete ammirato in un album o nei padiglioni di Valle Giulia, a Roma, nove anni addietro. Non ammirammo allora le ceramiche di Daniele Zuloaga, zio del pittore, e i magnifici ferri battuti di Angelo Pulino, di cui s'adorna la cattedrale di Segovia.

Gli Alvarez Quintero trascorrono anch'essi la vita fra Siviglia e Madrid. Confesserò che a Madrid mi son quasi stupito di trovarceli, perchè la loro arte non sembra di quelle che fioriscono in mezzo a l'afa e i rumori d'una capitale moderna. A Siviglia devono starci meglio: « Siviglia! città adorata! madre spirituale! culla dei nostri sogni di fanciulli! nido dei nostri precoci tentativi di voli poetici! luogo incantato in cui le nostre fronti ricevettero le prime carezze della gloria, turbando le nostre anime infantili e riempiendole di folli chimere! Non da un posto così alto come questo — diceva uno dei fratelli il 25 aprile 1910, leggendo un discorso scritto in comune, in occasione dei Giuochi floreali — ma dal cantuccio appartato in cui cominciammo a tessere la nostra fantasia fummo sin da molti anni tuoi paladini e difensori... »

Serafin (a sinistra) e Joaquin Alvarez Quintero.

C'è nel discorso di allora un primo accenno alla comunione di lavoro e di pensiero che caratterizza la vita dei due scrittori, e se anche in quella circostanza premettevano esser opera di entrambi ciò che leggeva uno, se ne scusavano con l'affermare: « Le nostre forze sono troppo scarse per non doverle unire in una sola davanti alla grandezza del compito. E questo spiega perchè, sebbene legga uno soltanto, fummo a scrivere in due. » Anni dopo, allorchè Serafin entrava all'Accademia di Spagna per occupare l'unico seggio vacante, teneva a dire, pronunziando il discorso di rito, ch'egli considerava l'omaggio reso a lui reso anche al fratello e che nell'accettare e nel ringraziare egli non poteva scindere l'opera sua dall'opera di Joaquin.

Nessuno dei due fratelli vi saprebbe precisare dove l'idea o la forma di uno cessi per completarsi con idee o con forme dell'altro: « A voi come a tanti — disse l'oratore della festa di Siviglia — questo fatto che un'opera, la quale sembra di uno, sia di due, cagionerà sorpresa e curiosità. Per noi, naturalmente, è cosa evidente e semplice. Si potrebbe dire che la nostra collaborazione sia innata. E a forza di pensare e di sentire, e di crescere, e di camminare, e di ridere e di piangere sempre insieme, abbiamo finito col credere che siamo uno più uno. E' chiaro che nei fatti naturali la realtà ci avverta che siamo due. Ma, ad onor del vero, siamo uno. Pocanzi, per cieca abitudine, riferendoci ai nostri cuori parlavamo del « nostro » cuore.

« Se quello che producono i nostri due spiriti urtandosi e fondendosi fosse talvolta, per fortuna, simile al fuoco e alla luce, potremmo paragonarci ai carboni di un arco voltaico, che isolati l'uno dall'altro son materia inerte, ma che al più lieve contatto dan la scintilla che è fuoco e luce. Ma purtroppo, poichè da tanta bellezza è assai lontano ciò che nasce dal cozzo dei nostri spiriti, dobbiam ridurre il paragone ad altri termini, ben diversi, per quanto esso sia plebeo: invece d'essere due carboni, siamo due zingari, che mai si uni-

sono per far nulla di buono. Sia detto questo in senso puramente letterario... »

***

Gli Alvarez Quintero abitano a Madrid un po' fuori mano. Quando nella casa di Calle Velasquez manca uno, di regola non c'è nemmeno l'altro. O sono alle prove, e debbono dirigerle assieme, o sono a passeggio, e a passeggio elaborano idee o studiano e ricercano dei tipi. Se chiedete un appuntamento, la cortesissima lettera di risposta reca la firma di tutti e due — e non sapete a chi attribuire l'autografo —; se chiedete una fotografia, vi sarà difficile assodare se le firme alla dedica sono apposte dalla stessa mano, o da due.

Mentre i due fratelli mi venivano incontro nel loro salotto pieno di ricordi teatrali, la mia preoccupazione principale era stabilire quale fosse Joaquin e quale Serafin. Serafin è il più anziano — per nemmeno due anni di differenza — e m'è parso anche il più esuberante di temperamento. Joaquin, taciturno e dallo sguardo scrutatore, dovrebbe essere il critico dell'opera comune. Ma poichè ogni volta ch'egli prende la parola è sempre d'accordo col fratello e ne completa il pensiero, può darsi ch'egli taccia essendo inutile dire in due cose ugualmente sentite e giudicate da entrambi.

Abbiamo parlato poco di politica: è argomento da cui i due commediografi debbono sentirsi lontani, nè io li avevo importunati per sapere che ne pensassero dei rapporti tra la Spagna e il Vaticano. La politica ha fatto capolino nel discorso sol perchè gli Alvarez Quintero, conclusa la pace, sperano finalmente di poter compiere un sospirato viaggio in terra italica. Sono anni che ci pensano. E verranno assieme, naturalmente. Il loro amore per l'Italia, di vecchia data, si è manifestato in tanti modi, con atti di beneficenza, perfino, come quando dedicarono il ricavato della prima recita delle « *Cuatro Palabras* » — data il 15 gennaio del 1909, al Teatro de la Comedia di Madrid — a beneficio delle vittime del terremoto in Sicilia e in Calabria.

Sento ripetere anche da loro che gl'italiani conoscono poco la Spagna e che gli spagnuoli non conoscono noi soverchiamente. Per esigenze artistiche e professionali, però, gli Alvarez Quintero sono evidentemente bene informati sul nostro teatro, tuttavia più per quanto riguarda gli autori che gli artisti. Ma credo che noi ci troviamo nella stessa situazione, mentre negli ultimi anni sulle scene spagnuole si sono formati ottimi elementi, i quali hanno il pregio di non sacrificare gli interessi delle compagnie in cui emergono alle proprie ambizioni personali e preferiscono rimanere con l'antico *ensemble,* anzichè diventare capocomici alla lor volta. Meno rapido è il progresso della scenografia e dell'allestimento scenico in genere. Lo si nota poco al popolare teatro Don Quijote — sul cui telone spicca la magra figura dello sventurato paladino, fra le cartacce della biblioteca nella città della Murcia che Cervantes non ci volle rivelare —, assai più nei teatri del centro. Raro è assistere a uno spettacolo che ricordi l'Argentina o il Manzoni.

Le ricchezze guadagnate durante la guerra aiuteranno forse a colmare le lacune. Gli Alvarez Quintero mi hanno detto che molto si sta già facendo. Essi intanto lavorano, lavorano. « Come fate a lavorare insieme, con tanta armonia? » Aggiungo subito alla domanda il dubbio di un'esagerata indiscrezione. La parola è a Serafin, che mi rassicura: non ho varcati i limiti della convenienza.

— Vedete — mi dice nel suo bel castigliano, sorridendo sempre, — voi non riuscite a capirlo, e noi non sappiamo spiegarlo. Questa nostra collaborazione è una cosa quasi innata, perchè non ce ne siamo sorpresi mai. Io mi ricordo che sin da bambini abbiamo sognato e parlato assieme del teatro. Ne parlavamo a scuola, in istrada, in campagna. Ogni lavoro nostro è concepito naturalmente, in piena armonia. Si crea in comune. Sino a quando non ci siamo perfettamente intesi sulla trama di una commedia, lo scambio delle impressioni reciproche è costante. Scriviamo allorchè tutto è creato. Però, disposto il piano, prima di scrivere noi facciamo parlare i nostri personaggi, vogliamo vederceli davanti e sentirli.

Più irruente e calda è la parola di Serafin, più profondo il silenzio di Joaquin. Due nature in apparenza così diverse vi fanno presto supporre che i contrasti d'opinione sopra un tipo, sopra una scena o sopra un dettaglio, non debbano essere rari. Alle mie obbiezioni in proposito, Joaquin risponde crollando la testa in senso di diniego. Serafin riprende la parola:

— Disaccordi? — esclama. — Mai nessuno. Spirito creativo e spirito critico debbono procedere di pari passo. Non vi pare che il lavoro di chi crea sia anche, ed in larga misura, lavoro di critica?

— Sì, ma siete in due a criticare. Certe divergenze possono talvolta apparire insormontabili e l'amor proprio può avere il sopravvento...

— Nei nostri rapporti non esiste amor proprio — ribatte pronto Serafin. — La collaborazione sarebbe impossibile se l'uno o l'altro facesse della prevalenza delle proprie idee una questione personale. Prima o poi, quando c'è un punto controverso, finiamo sempre con l'intenderci. E se l'accordo tarda a venire, allora mettiamo da parte ogni cosa e aspettando ci occupiamo d'altro.

Serafin ci teneva a illuminarmi su questo punto. Egli mi aggiunse che la loro opera ha sempre di mira elementi ideali e che i personaggi vengono scelti nella vita pratica, per poterli studiare, dopo: quando cioè è già abbozzato lo scenario in cui dovranno agire e si sa il modo in cui dovranno parlare. Essi non portano un tipo sulla scena, prendendolo da un salotto o dalla strada, perchè son rimasti colpiti a vederlo agire o a sentirlo parlare, ma chiedono alla vita le figure più adatte ad incarnare personaggi visti nell'immaginazione, sotto l'impulso di determinati sentimenti.

Da molti è stato creduto che Serafin e Alvarez Quintero tracciassero isolatamente la

« Marianela », adattazione scenica della novella omonima di Perez Galdos. Una scena del terzo atto.

trama di un lavoro ideato, per poi prendere il meglio dei due progetti e metter giù il testo definitivo. Per i due commediografi, invece, la materialità dello scrivere costituisce la cosa che meno li preoccupa, tanta e così accurata è l'elaborazione critica fino al momento in cui bisogna prendere la penna. Scriva l'uno o scriva l'altro, i dettagli sono stati definiti con troppa precisione per potersene sensibilmente allontanare.

Ciò non toglie che si rimanga incuriositi dinanzi ad altre forme della loro attività letteraria, come ad esempio le novelle e le conferenze, e i discorsi, di cui ho già fatto cenno. Un saggio assai interessante ne è il volume « Fiestas de amor y poesia », pubblicato a Barcellona nel maggio del 1911, il quale raccoglie lavori scritti per feste di beneficenza o ricorrenze popolari. Troverete in esso il discorso di Siviglia, da me in principio citato, un paio di bozzetti teatrali, uno studio sul *couplet* andaluso e un altro genialissimo sui canti dei soldati spagnuoli, infine due poesie dalla vena così spontanea e facile, che si stenta a credere anch'esse frutto di due spiriti, in ugual misura creatori e critici.

Margarita Xirgu, in « Marianela ».

Ma è evidente che, oltre all'opera presentata come prodotto comune, Serafin e Joaquin Quintero vantano ciascuno una produzione letteraria personale — di studi, lavori teatrali e poesie — la quale non ha sinora visto la luce. Joaquin aveva quindici anni e Serafin diciassette quando presentarono insieme a un capocomico il primo frutto del loro connubio spirituale. Però Joaquin aveva commesso il suo primo delitto letterario a otto anni, Serafin a nove. « Il nostro progresso, dice Serafin, lo potremmo parago-

nare benissimo allo sviluppo dell'organismo di un albero... »

E per sentir parlare Joaquin c'è voluta una domanda temeraria:

— Avete scritto molto fino ad oggi?

Joaquin leva le braccia al cielo, con gesto disperato: — Se all' inferno si scontassero i peccati letterari — esclama, certo consolandosi al pensiero che il pericolo temuto non esiste — saremmo veramente perduti... Finora abbiamo dato alle scene centoventicinque lavori... — Serafin conferma sospirando e ripetendo la bella cifra.

Al mattino, chi consulta i programmi dei teatri madrileni per stabilire quale spettacolo dovrà la sera distrarlo dalle fatiche della giornata, si vede spesso costretto a scegliere fra due o tre lavori degli Alvarez Quintero. Il pubblico non se ne lagna affatto, considera anzi questi due commediografi vecchi amici con i quali si torna a discorrere volentieri e li segue con lo stesso senso di viva e vera curiosità con cui li osserva l'estero. Un ragazzo mi ha detto che lui lo sapeva come lavorassero gli Alvarez Quintero: lavorava in comune tutta la famiglia, garantito...

L'elenco delle opere dei due fratelli ha raggiunto proporzioni rispettabili. Come abbiam visto, son essi i primi a rimanerne atterriti... Gli autori in una recente classificazione li dividono nientemeno che in sette categorie. Vengono in testa saggi iniziali, che comprendono sei scherzi comici. Poi vi sono le commedie e i drammi suddivisi secondo il numero degli atti: da quelli in un atto a quelli in tre o più atti e quest'ultimi sono ventuno. La terza categoria comprende alcune commediole e cioè i classici « sainetes » spagnoli (in cui non agiscono che due o tre personaggi comici) e dei « pasillos ». Seguono gli intermezzi e i brani di commedia, che sono numerosissimi, e quindi undici zarzuele, di cui nove in un atto. Infine vi sono sei monologhi e le « varie ». Fuori del teatro, abbiamo quattro volumi e un lavoro di carattere scolastico.

Pochi commediografi moderni sono stati tanto tradotti quanto gli Alvarez Quintero, a cui il teatro spagnuolo deve parte non lieve della propria fama all' estero. Il maggior numero di traduzioni è in italiano e attorno ad esse hanno lavorato G. P. Pacchierotti, Juan Fabré y Oliver, Luigi Motta, Giulio de Medici, Franco Liberati, Giulio de Frenzi, Enrico Tedeschi e Gilberto Beccari. Gino Cucchetti portò in veneziano *Dona Clarines* — che divenne la *Siora Chiareta* — e Carlo Monticelli *La Puebla de las Mujeres*, diventata: *El paese de le done*.

Ma tra le molte cose sottoposte al suo giudizio, il nostro pubblico ha prediletto *L'amore che passa* e *L'anima allegra*. Fu prima interprete d'*Anima allegra* Tina di Lorenzo, per la quale gli Alvarez Quintero hanno infinita amicizia e gratitudine. Il ritratto della attrice italiana è nel salotto assieme a quelli di Maria Guerrero — che l'*Anima allegra* creò in Ispagna ed è stata poi protagonista applaudita di altri lavori dei due fratelli — di Margarita Xirgu, Maria Luisa Monero, Maria Gamez — che ha creata la figura di Quica nell'ultima commedia degli Alvarez, *El mundo es un pañuelo* — Josefina Santantaria, la del Pino e altre minori.

***

Gli Alvarez Quintero avrebbero voluto vedere questo nuovo parto della loro feconda attività, « *El mundo es un pañuelo* », presentato in Italia appunto da Tina di Lorenzo, la quale, a loro giudizio, farebbe di Quica una creazione ideale. Come essi non sapevano che la popolare nostra attrice sta per ritirarsi dalle scene, così ignoravano le virtù di Maria Melato, la grazia di Dina Galli. Ho già detto in principio ch'essi di noi conoscono gli autori più che gli attori.

Maria Gàmez, interprete di Quica nella commedia « Il mondo è un fazzoletto ».

Che cosa è l'ultima commedia degli Alvarez? Lo rivela il titolo: Il mondo è un fazzoletto. Una lezione di filosofia spicciola, fatta con quel garbo e con quel fine umorismo di cui abbondano *Il patio, Anima allegra, L'amore che passa, Malvaloca, Don Giovanni brava persona* e via di seguito. « Lo spirito della commedia, ha concluso Serafin finendo di riassumere l'intreccio, sta nella frase finale: « Il mondo è grande e piccolo come un cuore. Tanto grande è il mondo che ci allontana dalle cose che amiamo, tanto piccolo che torna a spingerci verso le cose e gli uomini che vorremmo fuggire ».

Ho una scena dell'atto secondo della commedia, che gli autori mi hanno autorizzato a tradurre. E' un succoso dialogo fra Quica e donna Munda, comari pette-

UNA SCENA DELL'ULTIMA COMMEDIA DEGLI ALVAREZ QUINTERO: « IL MONDO È UN FAZZOLETTO », DATA CON GRANDE SUCCESSO AL TEATRO INFANTA ISABEL, DI MADRID, LO SCORSO MARZO.

gole come tutte, mordaci come poche. Donna Munda è in casa sua:

DONNA MUNDA. — Quica! Voi qui!

QUICA. — In carne e ossa, donna Munda! La salute?

DONNA MUNDA. — Buona: e la vostra? Ma che sorpresa vedervi in casa mia! Accomodatevi... E poi, che strano modo di annunziarsi...

QUICA. — Qui sta il bello. Se sapeste quanto son contenta. Adesso parleremo... vi dirò...

DONNA MUNDA. — Siete un amore, figlia mia; una bellezza!

QUICA. — E me lo dite proprio voi, donna Munda?

DONNA MUNDA. — Gesù! Il tempo mio l'ho fatto. Dunque, a che debbo l'onore? Perchè mi tenete tanto incuriosita?

QUICA. — Avete ragione. Una « amica degli inquilini a fianco » mette in curiosità qualsiasi donna. Se ne son dette sull'appartamentino! La portinaia ne ha sballate delle belle! E Pippo Santaella — Pippo lo conoscete, no?

DONNA MUNDA. — Chi non lo conosce!

QUICA. — Anche lui, grazie a Dio, ci ha messo del suo a crear favole. Bel tipo, Pippo.

DONNA MUNDA. — E' stato sempre una tal birba...

QUICA. — A me le chiacchiere mi divertono un mondo. La gente tutto s'immagina, tranne quello che è. Oggi me ne son venuta come una ladra, ho perfino nascosti i capelli. Sembravo un'ombra, passando per la portineria. Proprio! Però quando ho saputo chi fosse la nuova vicina al fianco, mi son detta: Quica, andiamo a scriver fine sotto la fiaba.

DONNA MUNDA. — State sicura che mi avete fatto piacere.

QUICA. — L'appartamentino l'abbiamo preso in affitto Celso — dopo vi parlerò pure di lui — e io, con l'aiuto di Pippo Santaella, uomo prezioso in qualsiasi circostanza, e lo destiniamo a una figlioccia mia che a primavera sposa.

DONNA MUNDA. — La nipote di Telesforo, no?

QUICA. *(Un po' stupita)*. — Sì, la nipote di Telesforo. La conoscete?

DONNA MUNDA. — Certo, e so anche delle nozze. Sposa un tale Nicanor Amarante. Buon partito, per la ragazza. Felicità!

QUICA. — Buon partito, sì...

DONNA MUNDA. — L'ho saputo per una vera combinazione. Il mondo è un fazzoletto! Una nipote mia, figlia di Pompeo Diana, è amica intima di un signore che sbriga la corrispondenza straniera in non so più che banca... Uff! Al giorno d'oggi c'è una banca a ogni angolo di strada... E per mezzo di questo signore ho avuto notizie dirette...

QUICA. — Ah!

DONNA MUNDA. — Telesforo è un secolo che non lo vedo!

QUICA. — Avviene spesso: sta sempre in viaggio.

DONNA MUNDA. — Credo che continui a vivere con Genoveffa, no?

QUICA. — Con Genoveffa, già...

DONNA MUNDA. — A quella sì che gli anni non fan molto! Come sa conservarsi quella donna!

QUICA. — Oh! Un prodigio!

DONNA MUNDA. — Nessuno direbbe gli anni che ha...

QUICA. — Nessuno davvero. Lei meno di tutti...

DONNA MUNDA. — Lei nemmeno con un pugnale sul petto!

(Ridono entrambe).

QUICA. — E così il nido che io e Celso abbiamo acconciato con tanta cura è per questi prossimi sposi. Sarà il nostro regalo di nozze. Io voglio molto bene alla ragazza. Ora vengo a Celso, perchè le due volte

che l'ho nominato, mi sono accorta di una mossa. Si tratta di Celso Galiana.

Donna Munda. — Appunto... lo supponevo... Non siamo amici, però lo vedo abbastanza spesso. Al Real specialmente, nel palco di Natalita...

Quica. — Sono amici intimi! Lui è molto amico di Lisardo!

Donna Munda. — Molto?!

Quica. — Moltissimo. E precisamente per mezzo di Lisardo ho conosciuto Celso; fu lui a presentarmelo. Chissà se un giorno non dovrò chiedergli conto della sua parte di colpa nelle nostre relazioni. Anche lui ne è responsabile.

Donna Munda. — Non vi capisco...

Quica. — Eh! Sì... donna Munda, sì. Celso e io pensiamo nientemeno che a presentarci al sindaco... Foglie nuove! Non è ancora cosa decisa, però è più che probabile ch'io faccia una ricaduta nel matrimonio. La volta scorsa sono stata poco attenta all'epistola di San Paolo. Voglio cercare di tornarla a sentire, per vedere se mi colpisce di più...

Donna Munda. — Complimenti, cara Quica, complimenti! Quante consolazioni mi date oggi, quante! Proprio più di quelle che v'immaginate. E per la ricaduta, ebbene, io approvo. La ricaduta, a parer mio, per qualsiasi donna rimasta vedova così giovane, è una cosa logica. Se il matrimonio le andò bene, è naturale che le piaccia e che non se ne spaventi; e se invece le andò male, ancor più naturale è che pensi a uno nuovo, per vedere se le fa miglior riuscita...

Quica. — Io ragiono a un altro modo.

Donna Munda. — Quale?

Quica. — Che peggio di come mi andò non potrà andarmi...

Donna Munda. — Anche questo è un punto di vista!

Quica. — Ma che combinazione, donna Munda! Dopo tanto tempo che non ci vedevamo, trovarci oggi qui, a chiacchierare di queste cose!...

Donna Munda. — Ve l'ho pur detto, figlia mia: il mondo entra nel palmo della mano. Non mi stanco di ripeterlo. E' una verità di cui mi son convinta il giorno in cui sbarcai con mio marito a Montevideo: la prima persona che incontrai sul molo fu un certo Pinacho, di Carmona, che mi doveva venticinque scudi. Quando mi vide, credetti che morisse dalla sorpresa.

Quica. — Avete ragione: è piccolino, questo mondo, piccolino da vero. Ci urtiamo e inciampiamo ad ogni passo, ogni momento... Ma, dopo tutto, quanto son rare le volte in cui s'incontrano due persone che si dovrebbero incontrare!

Donna Munda. — Gli è perchè nessuno è contento della sua sorte.

Quica. — Sarà quel che sarà, ma non s'incontrano... Sentite un po' attorno i lamenti di tanti e di tante: «Perchè ci siamo conosciuti?... Perchè ci siamo conosciuti così tardi?... Perchè dovevi esser tu e non quell'altra?... Perchè non dovrebbe esser quella e non questa? Come vorrei tornare a nascere per averti!... E dove stai, che non ti vedo?... E com'è che non mi senti, mentre ti chiamo senza stancarmi mai?...». Così mille altre storie. Questo mondo a volte è immenso, a volte proprio piccino. Che bisogno avevo io d'incontrarmi in una parte qualsiasi con mio marito? E invece... invece...

Donna Munda. — Invece che?

Quica. — Niente. Gli uomini, gli uomini «serî», parlano con disprezzo della superstizione: stupidaggine, follia, ignoranza... Come non deve esistere la superstizione in questa vita, se dall'infilare una strada o un'altra dipende che tu la passi piangendo o ridendo?! Se al ministro della Guerra gli avesse preso un crampo alla mano destra tanto da non fargli firmare il trasloco che mandò mio marito a morire a Jerez, a quest'ora io sarei felice. Eppure il crampo non gli prese...

Donna Munda. — Ma che forse adesso non siete felice?

Quica. — Oh!...

Maria Guerrero, la creatrice di «Anima allegra», in Ispagna, nella commedia «Amores y amorio».

***

Lezione di filosofia spicciola, fatta con umorismo e garbo, dicevo presentando la scena. E' raro che i due commediografi si allontanino da queste loro concezioni. E nulla è più difficile che rendere nella naturalezza le cose semplici.

Le anime si ricercano e s'incontrano quando l'affinità acuisce l'istinto. Ma per questo preconcetto, io non riesco a capire l'asserzione degli Alvarez Quintero ch'essi nella vita quotidiana cercano solo le figure capaci di esprimere le passioni intorno alle quali hanno ragionato, senza affannarsi a scoprire passioni che personaggi ideali debbono poi esprimere.

Forse il contrasto, in sostanza, è o artificioso o apparente.

ITALO ZINGARELLI.

FIGLI D'ARTE E DILETTANTI

di Amerigo Guasti

da "La Lettura" dell'agosto 1920

nodare nell'Impero austriaco i diritti morali alla successione dell'Impero d'Oriente con la signoria sulle terre e sulle sponde adriatiche.

Noi invece discerniamo subito nel Tempio austero e grandioso, tutto marmi bianchi e neri, la parentela con le nostre Cattedrali tirrene di Pisa, di Lucca, di Genova, della Sardegna, e vi scorgiamo un ricordo del portale di San Zeno. Quanto all'influsso bizantino, il pensiero non ha bisogno di cercar molto per riannodare l'architettura di quelle Cattedrali alla tradizione dei nostri antichi navigatori in Oriente.

In verità che l'Austria non sapeva di far così bene, con la scelta di tale architettura per la sua *Marinepfarrkirche*, affinchè collegando essa alle romane le più belle forme d'arte medievale italiana, ed al « millenario valore marinaro della nostra razza » la nuova stupenda Vittoria, là « dove Pola i templi ostenta a Roma e a Cesare », avesse a divenire il Famedio della R. Marina italiana.

Come nessuno può mettere in dubbio che il monumento e l'ente appartenessero alla Marina austro-ungarica, avendoli essa sempre direttamente amministrati da Vienna, e posti sotto la giurisdizione del Vescovo Castrense, concedendo contributi continuativi, nominando nella Fabbriceria solamente persone appartenenti alla Marina, ed escludendo ogni ingerenza dell'Ordinariato locale dall'amministrazione e dall'officiatura, così non v'ha dubbio che per buon diritto di guerra la proprietà ne sia passata alla Marina italiana, unica e vera erede della disciolta Marina austro-ungarica.

Dal 2 decembre 1898, quando la Chiesa, non compiuta ancora, fu aperta al culto, essa, sebbene edificata nella Diocesi parentino-polense, non ebbe mai da questa dipendenza alcuna: fu sempre officiata dal clero della Marina e considerata extradiocesana, perchè soggetta al Vescovo Castrense austro-ungarico.

Ma da qualche tempo si sa che il Vescovo sloveno di Parenzo si adopera per ottenere la Chiesa in regalia dal Governo italiano. Per il valore artistico e per quello materiale, ma sopra tutto per il significato morale, il Governo italiano non può nè deve spogliarsi del monumento di cui l'Austria mai si sarebbe spogliata, poi che ben comprendeva essa come il possesso materiale delle terre e del mare ne venisse, oltre che idealmente sancito e benedetto, anche rafforzato politicamente.

Avesse pure l'Ordinariato di Pola tale fervore d'italianità da meritare sì alto premio, bisognerebbe premiarlo in altro modo.

La Chiesa votata al culto di Maria, Stella del mare, protettrice dei naviganti, non è soltanto monumento di fede, è trofeo prezioso di Vittoria, che non può essere ceduto ad alcuno. Nè a ragioni di dignità nazionale si risponda, come troppo spesso oggi si suole, con ragioni economiche.

Il Tempio, terminato nella parte esterna, è incompleto ancora internamente per quanto riguarda il pavimento e la decorazione in musaico delle pareti. Alcuni altari, donati dal Ministero austriaco dell'Istruzione, sono tutt'ora in lavoro in Boemia. Ma a trasformare, per esempio, in cappella espiatoria per i nostri morti del mare la cappella battesimale, attenendosi da prima ad un programma minimo, non abbisognerebbero grandi mezzi. Che se più tardi si volesse aggiungere un Famedio con portici perimetrali, ove tutti i nomi dei morti per la Patria avessero luogo, i mezzi si troverebbero indubbiamente per far cosa degna del nobilissimo scopo. Per questo basterebbe lanciare l'idea tra il popolo, che la tradurrebbe subito in atto.

La mente del popolo nostro può essere traviata dai mestatori od illusa ed i suoi ragionamenti sbagliati; ma il suo gran cuore non erra, e gli insegnerà la retta via per adempiere a questo ed agli altri molti doveri dell'ora grave.

M. PEZZÈ-PASCOLATO.

POLA. — IL PORTO.

Figli d'arte e dilettanti

I figli d' arte e i dilettanti sono le due categorie ben distinte che compongono la falange delle attrici e degli attori italiani. I figli d'arte sono nati da attori durante le loro peregrinazioni artistiche, si può dire, sul palcoscenico; nati in un luogo che forse non rivedranno mai più. Alcuni sono nati a bordo di un transatlantico durante la traversata da o per l'America (difatti per tale ragione una figlia di Carlo Rosaspina si chiama Oceania), qualcuno è nato in treno, altri... proprio in teatro, sul palcoscenico, durante una prova o una recita, dove la madre fu costretta a darli alla luce... artificiale in un camerino!

I dilettanti invece sono quelli che si sono dedicati all'arte drammatica per passione, per vocazione, tralasciando altre carriere, altre professioni, o troncando gli studî... e dando quasi sempre un gran dispiacere ai loro genitori. E' doveroso riconoscere che molti, anzi moltissimi, di questa seconda categoria avrebbero potuto risparmiare questo dolore ai parenti continuando a fare gli impiegati, i commessi, e a terminare bene o male gli studî per conseguire una laurea qualsiasi, giacchè è appunto la pleiade degli inetti che si è introdotta nell'arte, che ha fatto definire, e proprio dai figli d'arte, tutti i volontarî della scena colla qualifica alquanto canzonatoria... di « dilettanti! ». Devo aggiungere subito che se i dilettanti hanno delle vere e solide qualità artistiche, e dimostrano buon volere e vero entusiasmo, sono rispettatissimi dai figli d'arte, non solo, ma appoggiati, aiutati fraternamente dai loro consigli pratici. Guai però se si dimostrano inetti, incapaci, o sbuccioni!... Oh, allora sono a mala pena tollerati, compatiti, ma sopra tutto perseguitati da una serie di motteggi, di dispetti, di canzonature, di burle feroci che molte volte li costringono a tornarsene a casa!

Si capisce benissimo che le due categorie hanno reciprocamente dei pregi e dei difetti, dirò così... di razza, che sono scambievolmente valutati e notati. Le virtù essenziali dei figli d'arte sono la prontezza del capire e di interpretare una parte, la facilità di recitarla anche all'improvviso, di seguire con un'abilità meravigliosa il suggeritore facendo delle pause, quando non lo sentono bene, che il pubblico, in generale, crede opportunissime e sapientissime. D'altronde sono proprio i figli d'arte che hanno battezzato il pubblico... « l'Orbetto » appunto perchè non vede mai i loro trucchi... di vecchi topi di palcoscenico! Oh, un figlio d'arte non si troverà mai imbarazzato in qualsiasi frangente, avrà sempre istintivamente... atavisticamente un gesto, una parola pronti per salvare una situazione. Non così i dilettanti: quelli, salvo poche eccezioni, non sapranno, non potranno mai essere così pronti. Si « smonteranno », si impappineranno... faranno insomma capire, anche all' « Orbetto », che le cose lassù non vanno lisce! E non si creda che la definizione di « dilettante » sia tolta almeno a quelli che riescono ad elevarsi, ad occupare un posto eminente, a plasmarsi in veri artisti. Per la grande massa dell'arte saranno degli artisti sì, ma sempre dei dilettanti! Tant'è vero che il grande Giovanni Emanuel fu sempre chiamato il « grande dilettante », e sono ancora oggi « dilettanti » Talli, maestro dei maestri, e Ruggeri, e Carini, Piperno... e così via.

Viceversa i dilettanti, beninteso se coscienti e veramente entusiasti, avranno, in più dei figli d'arte, una fede maggiore, più forte volontà di studio, più tenacia, e... diciamolo pure, più cognizioni, maggior corredo di studî. Salvo poche eccezioni, ben poco possono studiare i figli dei comici: girovagando in qua e in là per il mondo, cominciano a recitare come bambini abolendo completamente sulla scena il sesso (giacchè maschietti colle sottanine e femminucce che inforcano altezzosamente e marzialmente i pantaloni sono all'ordine del giorno), e così imparano già le malizie del palcoscenico. Hanno, sì, nella vita un breve periodo, dai dodici ai sedici o diciassette anni, quando non sono nè bimbi nè adulti, in cui studiacchiano, poco e male intendiamoci,

o lasciati in custodia a qualche padrona di casa, o gironzando di scuola in scuola, come i genitori di teatro in teatro, oggi a Catania, fra pochi giorni a Cuneo... ma è molto se conquistano la licenza elementare. Ciò non toglie che appena abbiano una « figura » possibile, maschi e femmine (queste molto prima dei maschi) comincino a fare « delle particine » e le piccole ed umili crisalidi si trasformino prestissimo in belle e vivide farfalle. Il loro ingegno, quando ne hanno, sboccia, grandisce; e anche se privo di solida e vasta coltura, si adatta, si abbellisce, si plasma! Molti che sono saliti a grande fama hanno avuto, qualità essenziali ed ereditarie, una prontezza, un'agilità mentale, un intuito portentoso, meraviglioso, e se ne sono infischiati degli studî, delle lauree, delle licenze liceali, ginnasiali e tecniche, hanno fatto da sè: leggendo, domandando, viaggiando, osservando sopra tutto, ed hanno arricchito così le loro cognizioni. I pochissimi tra i figli d'arte che hanno fatto veri studî, e completi, con grande sacrificio dei genitori, non hanno poi intrapreso la carriera artistica, ma si sono dati al commercio, alla carriera militare, all'insegnamento. Non poche figlie d'arte sono diventate maestre e professoresse.

E' interessante osservare la rapida trasformazione di quelli tra i figli d'arte che possono occupare un posto importante in una « Compagnia primaria». Assumono un aspetto elegantemente dinoccolato, e si danno un'importanza così carina e così... sufficiente!! Dimentichi degli studî che... non hanno fatto, trattano qualunque questione, affrontano qualsiasi discussione anche letteraria, e bisogna sentire con che sicumera affermano: « Oh, questo in italiano non si dice!!»; oppure: « L'etimologia della parola...»

Non parliamo poi della politica! Quella è una vera manìa. Nessuno ne sa e ne capisce più di loro, e bisogna sentire le discussioni!

— Se io fossi al Governo, caro mio!...

— Ma che, ma che... Giolitti non ha capito che...

Quando nella nostra Compagnia avevamo nuova la bellissima commedia di De Flers « Il Re » avevamo anche un attore eccellente che vi interpretava la parte di S. E. Le Borrain, Presidente del Consiglio dei ministri! Bisognava vedere come quel caro ragazzo, vero figlio d'arte, aveva preso sul serio... la carica! Ah! non era più nemmeno il caso di discutere: egli tracciava tutto l'indirizzo politico europeo, e se qualcuno si azzardava a fargli qualche contestazione...

— Ma che!... Cosa vuoi saperne tu?... Se te lo dico io... capirai!

E sfido: chi ce ne poteva col Presidente del Consiglio dei ministri di Francia?!

Non si può negare che alla famiglia artistica italiana ha recato un grande vantaggio la comunanza e l'esempio, per molte cose, di coloro che sono entrati in arte. Ecco: qui, è acconcio fare una parentesi. « Entrare in arte! ». Anche questa è una frase di... gergo scenico, adottata peraltro generalmente. Entra dunque in arte (salvo ad uscirne) un dilettante, o, per dir meglio, un vero e proprio filodrammatico, un neofita, l'allievo di una scuola di recitazione, quando si aggrega alla prima Compagnia drammatica. Per qualcuno si potrebbe adattare, un po' modificata, una « battuta » del « Braccialetto », la deliziosa commedia in un atto del caro amico Giannino Antona Traversi:

— Ha fatto bene ad entrare in arte.

— Perchè?

— Perchè l'arte non sarebbe mai entrata in lui!

Difatti io ne ho avuto in Compagnia uno che «in arte» è rimasto otto giorni. Si presentò alla riunione della Compagnia al primo giorno di quaresima. Era un giovanotto distintissimo e con tanto di licenza liceale. Era, credo, di Taranto, e aveva un curiosissimo difetto di pronuncia, oltre all'accento regionale spiccatissimo. Pronunciava l'*a* e l'*u* come *e*, la *e* come *i* e viceversa; in più raddoppiava quasi tutte le consonanti: invece di « potuto » lui diceva « potutto! »; invece di « tagliato », « tagliatto! »... e via discorrendo... Un vero disastro; non si arrivava quasi a capirlo. Tanto per provarlo gli avevo dato la particina di un giovane di studio che nel primo atto di una nuova commedia doveva dire in tutto:

— Ecco: guardi, ho rifatto il progetto.

Io gli domandavo: — Come lo avete rifatto? — Ed egli doveva rispondere:

... FEMMINUCCE CHE INFORCANO I PANTALONI...

— Il meglio che ho potuto!

Lui però diceva esattamente così: « Ecco guarde ho rifetto il progittooooo »... (con una coda di « o » che non finiva più). E alla mia domanda: « Come lo avete rifatto? », rispondeva testualmente:

— Il miglio che ho potettooooo!! ....

Dio di misericordia! C'era da sgomentarsi. Ma mi feci coraggio. Mi era stato tanto raccomandato da un amico carissimo: provai e riprovai, sei giorni!!, per farlo pronunciare un po' meglio e a togliergli quell'ululato finale... Ma che! Quando fummo all'ultima prova, la mattina, gli dissi: « Senta: facciamo così: stasera dica solamente la prima battuta: « Ecco: guardi, le ho rifatto il progetto!...» Io dirò: «Speriamo che lo avrete rifatto meglio del solito ». La seconda battuta la tagliamo. Ha capito? ».

— Se segnorriiii!!!...

— Bravo: e speriamo bene!

Quando fummo alla sera, solo per il modo come entrò in scena io mi sentii gelare. Si avanzò come un automa coll'occhio fisso e sbarrato, e senza nemmeno aspettare che io gli domandassi: « Cosa volete?... », attaccò tutto d'un fiato:

— Ecco guarde ho rifetto il progittooo...

Io, terrorizzato... «smontato», sentendo il pubblico che lo « beccava » a tutto spiano, dimenticai il taglio fatto alla mattina, e gli domandai: « Come lo avete rifatto?... ».

Lui, fissandomi con aria quasi spavalda, mi gridò:

— Ma stamattena quista s'è tagliattaaaa!...

E, facendo un gesto come per dire: « Ma non capisce niente quello lì... », se ne andò dalla scena!

Non starò a dire che il giorno dopo se ne andò anche dalla Compagnia... e il giorno appresso... ripartì per Taranto!...

Dicevo dunque prima che nel numeroso stuolo di coloro che sono « entrati in arte » ve ne sono di quelli che hanno recato dei vantaggi alla famiglia artistica: e mi spiego. I dilettanti in generale sono figli di buona famiglia che quasi sempre sono corredati di studî e di cognizioni serie e vaste. Hanno modi distinti, conoscenza di ambienti signorili e fini, e recano col loro contatto, col loro involontario insegnamento, un grande raffinamento, una nuova concezione anche della vita intima fra i comici che amano molto osservare ed imitare.

— Ecco guarde ho rifetto il progittoooo...

Chi scrive è « entrato in arte »... ahimè... molti anni fa, e ha potuto constatare quanti progressi, quanto cammino sulla via di un miglioramento interno si sia fatto sul palcoscenico, nell'organismo delle Compagnie, dei singoli comici. A questo, è doveroso riconoscerlo, hanno contribuito anche le signore. Alle figlie o alle mogli dei comici spiaceva venire alla prova mal vestite, infagottate alla meglio e in fretta, come hanno fatto per tanto tempo, magari col fagottino della spesa, colle mani lavate in fretta alla bell'e meglio, ma tramandanti ancora un leggero odore del battuto di cipolla fatto in casa pochi minuti prima e messo al fuoco col pezzo di manzo lardellato e... raccomandato caldamente alla vigilanza della padrona di casa! Oh, questo da molto tempo non lo si vede più, e anche le più modeste mogliettine si vestono, si aggiustano, si ripicchiano... si « fanno le mani »... e magari anche si truccano un poco per non sfigurare troppo vicino a quelle che arrivano alla prova in carrozza o in automobile, sfoggiando delle « toilettes » di « Paquin! ».

Io, per esempio, come tanti altri direttori di Compagnie, sono e sarò sempre molto geloso di una grande correttezza, di tutta la signorilità possibile che si può ottenere sopra un palcoscenico, e ricordo il burlesco espediente che usai per guarire un'attrice (cara e diligentissima signora, la bravissima sposa di un attore pure della Compagnia) dalla sua debolezza di venire alla prova dopo aver fatto

la spesa, col relativo fagottino, anche poco estetico, che nascondeva poi in camerino. Arrivò un giorno un po' in ritardo, tutta affannata, accaldata, ma in tempo per non pagare la multa. Vedendo che « toccava a lei », e che era aspettata, posò in fretta in un angoletto remoto del palcoscenico, sopra una sedia, un fagotto assai lungo di carta gialla, lo consiste in un camerino qualunque adibito ad amministrazione e segreteria unicamente perchè vi si installano l'amministratore coi suoi conti e il segretario coi suoi copioni. Passai vicino al fagotto sospetto e vidi distintamente affacciarsi dai due lati un po' scartocciati la testa e la coda di un magnifico pesce: un bel cefalo, o muggine, come lo chiamano in Toscana. Intanto la compratrice ed ora legittima proprietaria del cefalo esanime, provava la parte della « Duchessa d'Arleval » nella *Sfumatura*. Ero seccato!

... SPIACEVA VENIRE ALLA PROVA MALVESTITE...

coperse col cappello grande, e venne a provare.

— A tempo, eh, signora? — le dissi io.

— Il tram ha ritardato: scusi!

— Ma le pare. Lei è in perfetta regola! Scoccano ora i cinque minuti di comporto; eppoi lei è sempre tanto precisa!

Era difatti zelantissima e puntualissima attrice. La prova cominciò: ma io mi ero fissato su quel fagotto giallo e lungo che spuntava coi suoi due estremi lembi di sotto al grande cappello. A un certo punto pregai un mio attore di dare un'occhiata alla prova, e passai dietro alla scena fingendo di recarmi in amministrazione. Non si sorrida alla pomposa parola di « amministrazione »! Questa

— Ma guarda un po': quella brava signora non vuol capire che io non amo che si portino alla prova le... derrate alimentari!

Mi spiaceva a dirglielo, non volendo mortificarla: pensai di farle uno scherzo. Mandai in fretta il ragazzo del custode del teatro al vicino mercato del pesce (eravamo a Roma, al teatro Valle che ha a due passi un magnifico mercato) dicendogli di acquistare da quei rivenditori di rimasugli una testa e una coda di pesce press'a poco come quelle... dell'involto giallo! Il furbo ragazzo andò e tornò di volo cogli... estremi richiesti e che sembravano veramente tolti alla vittima dell'involto, poi scartai il foglio giallo, ne feci togliere il bel cefalo che fu preso in con-

segna dal custode, dandogli anche opportune istruzioni, sgualcii tutta la carta, spostai il cappello... e a terra, accanto alla sedia, feci deporre la testa da una parte e la coda dall'altra!... Poi tornai alla prova, dove, più del solito, raccomandai alla buona signora l'eleganza del porgere, la signorilità dei modi, ecc., ecc.

Bisogna notare che su quel palcoscenico girovagava e si pavoneggiava sempre un magnifico gatto del custode, che, per completare la burla, avevo fatto ritirare e rinchiudere dal suo padrone dopo che era stato notatissimo anche dal marito della signora che, diceva lui, amava tanto le bestie!

Finita la prova di *Sfumatura* la signora si accinge ad andarsene. Confabula un poco animatamente col marito, che deve restare per la prova di un'altra commedia, ed evidentemente gli domanda se il cefalo deve andare a lesso o arrosto, poi si incammina dignitosamente all'angolo remoto... e violato! Non starò ad assicurare che tutti i comici sanno oramai della burla ed hanno assunto un aspetto d'occasione!

Tableau!... La povera signora quando vede la carta vuota e sgualcita, e a terra i due resti sanguinolenti, non può frenare un grido disperato! Corriamo tutti: io per il primo.

— Cos'è stato, signora?

— Ah!... — (Da pallida diventa rossa di fuoco... e non trova le parole, vergognosa di confessare cosa c'era nel fagotto).

— Ma... sa... avevo qua...

— Che cosa?

— Un... un... un pesce.

— Vivo?

— No... morto. Sa... lo avevo comperato venendo in qua... Passavo dal mercato, lo avevo visto così bello... e... e...

— E ora dov'è?

— Eh!... (disperata, quasi piangendo); è... Guardi, guardi lì!...

— Oh, perbacco!... E chi è stato?

— Eh! Si capisce! — gridò furibonda. — Quel maledetto gattaccio del custode! Lo avevo visto che gironzolava, e avrei voluto mettere al sicuro... ma, cosa vuole, avevo già fatto tardi, e per non mancare ancora avevo lasciato qui...

— Oh, povera signora — dissi io, quasi commosso dal suo sincero dolore — allora la colpa è un po' mia?...

— Oh, ma che le pare!!...

— Sì... sì... anzi è mia, assolutamente: e voglio riparare in qualche modo! Senta: se lei mi promette che non porterà mai più alla prova i pacchetti della spesa, io le faccio... risorgere... morto e sano come prima, il suo pesce!...

— Eh?...

— Vuol vedere?

— Si figuri, ma...

— Ma lei promette che mai più?...

— Oh, stia sicuro!...

— Bene! Allora: uno, due e tre: custode: pronti?

— Pronti!

— Bene: *Lazare: veni foras!!!*

Il brav'uomo, secondo le istruzioni ricevute, portò avanti col braccio che teneva dietro la schiena... il defunto intatto, che presentò alla signora tenendolo col pollice e l'indice per la bocca!...

La signora, per la confusione e per la gioia, quasi quasi ripiangeva ancora, e io tagliai corto riprendendo la prova!

Da quel giorno, e sono passati quattro anni, pacchettini della spesa alla prova non ne ho mai più visti! Ho visto invece un continuo e progressivo affinamento, un desiderio, una voglia di evolversi, di apprendere... di praticare modi sempre più distinti e signorili.

Ho già detto che i figli d'arte valorosi amano i dilettanti volenterosi e ne sono riamatissimi, vivono tra loro in perfetto accordo allacciando salde e leali amicizie. Tutti si aiutano a vicenda: se qualcuno manca o gli manca qualche cosa tutti faranno a gara per coprire la mancanza al direttore o per procurargli ciò che gli abbisogna.

E' scomparsa qualche anno fa dalla grande famiglia una figura simpatica di «bohémien», vero tipico figlio dell'arte: lo amavano tutti, anche i capocomici che faceva disperare. Non aveva mai un soldo: mai un vestito addosso; questi li vendeva per pagare i debiti, e si indebitava per prestare denaro a tutti, per regalarne, per offrire pranzi e cene agli amici, per pagar da bere a tutti. Scialacquava grandiosamente finchè ne aveva, quando non ne aveva più domandava imprestiti, quando non ne trovava più impegnava tutto, fin la biancheria, vendeva per pochi soldi i vestiti... le scarpe! Era con Talli ai tempi della famosa Compagnia Talli-Grammatica-Calabresi, che aveva in repertorio « Goldoni e le sue sedici commedie nuove ». Si capisce che il suo vestito alla goldoniana se lo era venduto nei primi giorni dell'anno comico, cosicchè ogni volta che rappresentavano quella commedia era un'affannosa ricerca dell'abito sia dai comici delle altre Compagnie che si trovassero... « sulla piazza », sia dai vestiaristi teatrali, ecc., ecc. Siccome la Compagnia agiva sempre in città importanti e primarissime, l'abito, o bello o brutto, lo trovava sempre, tanto che Talli si domandava « come mai quel ragazzaccio avesse tanti abiti alla goldoniana ». Ma una volta la Compagnia capitò per un breve corso di recite a Padova, dove non c'erano altre Compagnie « sulla piazza », nè esistevano sartorie teatrali. Venuta fuori la famosa commedia, il buon Giulio non sa-

peva come fare per rimediare la goldoniana! Finalmente da un rivendugliolo potè scovare un certo abito a falde lunghissime, ma stretto di spalle e di maniche, che poteva anche sembrare una goldoniana. Era nero, ma, per il lungo uso, di un nero verdognolo lucido... ma lucido come un gettone nuovo.

Alla sera l'unica preoccupazione del buon Giulio era quella di nascondersi agli occhi di Talli che, come si sa, non recitava: e in questo tutti i compagni lo aiutavano. Se vedevano comparire Talli a una quinta, tutti, senza parere, lo circondavano e lo nascondevano, e quando usciva dalla scena, sempre protetto da segnalazioni amiche e opportune, quatto quatto se ne sgattaiolava in camerino. Ma durante l'ultimo atto, mentre proprio sperava di averla fatta franca e se ne stava rincantucciato nella quinta aspettando la sua « battuta di entrata »... ecco che Talli gli arriva dietro ad un tratto! Giulio lo intravede, lo sente, ma resta impassibile sperando che gli altri attori in scena divorino le battute per farlo entrare... e sfuggire all'assalto della tigre! Talli intanto lo osserva, poi a un tratto gli appoggia una mano sulla spalla, e con un tono di circostanza gli domanda:

— Scusi, per favore: che piove?...

— Non saprei. Perchè?

— Mah! Vedo che lei si è messo l'impermeabile!!!

Il buon Giulio piuttosto che rispondere preferì fare « scena piena », vale a dire entrò in iscena prima del tempo senza attendere la sua battuta di entrata... e Talli rimase lì a guardarlo e commentando:

— Ma dove l'avrà pescato quell'inceratino?

Povero e caro Giulio! E' morto giovanissimo: forse anche un po' vittima della sua vita dissipata. Fu ed è però rimpianto e ricordato con affetto da tutti, giacchè come tutti i figli d'arte, era buono e di ottimo cuore.

...QUELLE CHE ARRIVANO ALLA PROVA IN AUTOMOBILE...

Da quanto ho detto non è difficile conchiudere che figli d'arte e « dilettanti » si uniscono in fraterno ed affettuoso cameratismo percorrendo il non facile e spinoso cammino dell' arte. Quello che entrambe le categorie non tollerano, anzi combattono con ogni forza, con ogni energia, è il contatto con gli spostati, quelli che, dopo aver tentate varie carriere senza successo, pensano, come tanti signorotti andati in malora, o giovinastri bocciati a tutti gli esami, o cacciati da uffici di ragioneria o di commercio, di potere, come « refugium peccatorum », « entrare in arte »... così come si entra in un bar!... No. Costoro, dicono i figli d'arte e i dilettanti insieme, non ce li vogliamo; perchè la nostra è un'arte difficile e suscettibile, la cui strada è aperta a tutti, il cui campo è vasto ed immenso, ma non deve percorrerne il cammino che chi vi è veramente chiamato od iniziato dalla nascita!

E questo è tanto vero che anche nelle attuali competizioni artistiche ed economiche, la grande famiglia artistica ha adottato il motto: « L'arte agli artisti! ».

AMERIGO GUASTI.

Illustrazioni di **Sto.**

DANTE E LA VENEZIA GIULIA

Il 14 settembre 1908, nell'anniversario della morte di Dante, si erano dati convegno a Ravenna i Fiorentini e gl'Italiani dell'altra sponda adriatica per accendere sul sepolcro una lampada votiva. « Perchè nutrita dagli ulivi della terra da cui fu sbandito arda sulla tomba di Dante una fiamma espiatrice augurale, la Società Dantesca Italiana questa lampada votiva, gl'Italiani di Trieste, d'Istria, di Gorizia, di Trento, di Dalmazia, di Fiume, l'ampolla a serbarlo e la corona che ne fregia il sostegno marmoreo, fuse col domestico argento a gara raccolto, concordi offerivano; concordi in Lui, che nel verso immortale segnava i termini auspicati della Patria Italiana ». A questa dedicatoria dei Fiorentini rispondevano i Triestini: « Oleum lucet, fovet ignem »; e volevano, come in quel loro corredo della lampada, così in una bella incisione, figurate cinque sorelle italiche, gelose custodi della fiammella dantesca, che si avviano per la Pineta, dolenti e fidenti. Si compiono appena ora tredici anni da quel giorno; ma quali anni! Giova ricordare, a conforto e ammonimento.

La terminazione dantesca dei confini d'Italia sulle Alpi e sul mare nella plaga continentale veneta, a chi di quella geografia cerchi il complesso e il sentimento animatore, ben rivela alcune sue note profonde, particolarmente care a Dante. Dell'« Italia bella », dalla grande giogaia sopra Tiralli, cioè dal primo corso dell'Adige, al bacino del Garda e a Mantova, Dante segna, lungo la linea meridiana, un profilo di monti e di acque che nessun altro potremmo imaginare più plastico e più eloquente: a levante di quella linea (già fu notato) gli accenni del Poema si fanno ben più frequenti che non siano a ponente, e sopra tutto mostrano di corrispondere a ricordi veramente vissuti. Con che dolcezza di suoni e di colori il maestro di tutte le armonie e dei più meravigliosi contrasti invoca, tra la bufera infernale, la pace « dove il Po discende » e « lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina »; o uscito dalle tenebre saluta « il tremolar della marina » in un'alba che, per le sue luci, dobbiamo dire certamente adriatica; o nel paradiso terrestre si gode, e ci fa godere con tutti i sensi, un'altra aurora sui margini della « divina foresta » di Chiassi. Larghi orizzonti del « paese ch'Adige e Po riga », i quali gli hanno dato conforto all'anima: con quelli orizzonti l'occhio e il pensiero si levano volentieri dalle miserie del muro e della fossa vicina ai punti terminali della Patria. Così, dalle pianure e dalle prime pendici subalpine (troppo impervia è ancora la montagna, anche per Dante), dagli argini di quei fiumi egli cerca la corona delle Alpi venete, « e le fontane di Brenta e di Piava » e del Tagliamento; e nella cresta nevosa scruta la direzione di Chiarentana. Intorno al « lito adriano », quante memorie di Roma! quante voci di marinai e di pellegrini legano l'una con l'altra sponda: « Die n'ai' (Dio ci aiuti) e San Gregorio di Zara; Die n'ai' e San Giulian di Parenzo; Die n'ai' e San Marco di Vinegia, e San Giulian di Rimino, e San Ciriaco d'Ancona » invocano dal mare tanti, anche suoi cittadini, che gli affari e la fede religiosa o le vicende della politica portano a

IL TEATRO DEI VINTI

di Italo Zingarelli

da "La Lettura" del febbraio 1921

IL TEATRO DEI VINTI

RICCARDO STRAUSS
(da una recente incisione).

Bisognerebbe non conoscere la vita intellettuale dei tedeschi per credere che durante la guerra il teatro abbia potuto perdere l'antico posto fra le loro passioni e nelle loro abitudini. Il teatro rimase un complemento indispensabile della giornata, un tema prediletto delle quotidiane discussioni; la nomina di un nuovo direttore dell'Opera di Berlino, di Monaco o di Vienna suscitava dibattiti e polemiche nè più nè meno come i mutamenti nel Gabinetto o al Quartier generale. La compagnia che gira di città in città è ignorata dal pubblico tedesco, abituato a complessi stabili dei quali ciascun membro finisce col diventargli famigliare. Il teatro si trasforma così in una specie di casa o pensionato di buoni e mediocri artisti, a seconda della maggiore o minore larghezza dei mezzi finanziari a disposizione. Le scritture individuali durano anni, ogni nuova scrittura è quasi sempre preceduta da un periodo di prova che offre modo al pubblico e alla critica di giudicare delle doti del *Gast*, l'attore ospite. E mentre in Italia sono rari gli attori che riescono ad attirare lo stesso pubblico per mesi e mesi di seguito, in Germania ed in Austria pubblico ed artisti si tollerano a vicenda per anni interi, senza stancarsi, studiandosi reciprocamente: quelli dalla scena per adattarsi ai gusti e alle esigenze dell'uditorio, quelli dalla sala per scoprire i progressi ed i difetti.

Il teatro tedesco si è sottratto al conflitto dei popoli. La nuova produzione ne reca scarse caduche impronte, la vecchia è stata e viene recitata come nel passato, senza distinzioni tra nemici e amici. Ma per certi lavori si è vista intervenire la censura anche a guerra finita — forse in omaggio alla prudenza suggerita dai tempi bolscevichi — e così ad Augsburg la polizia potè impedire che andasse in iscena *Weibsteufel*, di Karl Schönherr, per uno spirito di bacchettoneria che la rivoluzione doveva stentare alquanto a giustificare.

Dal 1 settembre 1914 al 31 agosto 1918, l'Opera di Monaco rappresentò 406 volte lavori italiani, l'Opera di Berlino 242; i lavori francesi figurarono 78 sere sul cartellone del massimo teatro bavarese e 231 su quello del teatro imperiale. Il record delle rappresentazioni a Berlino lo detiene appunto un melodramma francese, la bizetiana *Carmen*, data 75 volte, a cui seguono la *Mignon*, di Thomas, con 62, e i *Racconti di Hoffmann*, con 59. Terzo viene il *Matrimonio di Figaro*, con 53. *Tristano e Isotta* registrano 44 recite, il vecchio *Trovatore* 42, *Lohengrin* rimane indietro di una serata, *Il cavaliere delle rose* di R. Strauss e l'*Aida* stanno alla pari, con 40 rappresentazioni.

Nessuno, dunque, può rimproverare alla giustizia distributiva dei direttori artistici tedeschi di essersi lasciata influenzare dallo spirito dei tempi, nè si riesce a comprendere l'ira dei critici berlinesi perchè il direttore della Staatsoper, Schillings, appena ratificata la pace di Versailles, mise in iscena un'opera di un nemico vivente: *Madame Butterfly*. L'arte, per cinque anni, era stata elevata al disopra della lotta, e come gli editori stampavano in lussuose vesti gli ultimi romanzi di Anatole France, o le descrizioni dannunziane del volo sulla terra absburgica, così Guglielmo II sceglieva l'*Aida* per lo spettacolo in onore dell'alleato bulgaro, re Ferdinando.

La sera del 5 giugno 1919, non vi fu berlinese che si sorprendesse nel leggere sul cartellone dello Schauspielhaus, il più importante teatro di prosa della Germania, due titoli stranieri in una volta: *Les precieuses ridicules*, di Molière, e *Infedele*, di Roberto Bracco. Eppure all'Opera di Berlino non fu possibile rappresentare i *Pagliacci*, essendosi i cori opposti a una riabilitazione del tedescofobo Leoncavallo, anche a pace conclusa. Il povero Leoncavallo credo sia morto ignorando questo episodio della sua carriera artistica, del quale il mondo teatrale medioeuropeo rimase notevolmente impressionato. Difensori del « poco simpatico italiano », come era definito, non ce ne furono, ma il caso apparve allarmante, in quanto mostrava come sotto la maschera del socialismo che affratella il mondo levasse la testa il funesto sciovinismo. E d'altra parte: doveva la disciplina sparire pure a teatro?

Qualche tempo prima, lo stesso pubblico berlinese aveva appreso di malanimo che un melodramma applauditissimo di autore apertamente tedescofilo — *Il toro d'Olivera*, di Eugenio D'Albert — non poteva essere rappre-

GLI SCENARI DELLA « DONNA SENZA OMBRA » (DI STRAUSS) ALL'OPERA BERLINESE: LA STANZA DEL TINTORE.

sentato, a motivo della opposizione dell'orchestra, decisa a non suonare mentre sulla scena apparivano ufficiali francesi. La *première* fu rinviata di mese in mese, infine non se ne fece più nulla. Il D'Albert, con tutto il suo buon volere, trovava difficile cambiare la nazionalità della soldatesca napoleonica. Ma con questo criterio, ragionò il *Berliner Tageblatt,* bisognerebbe rinunciare anche alla *Butterfly,* che soffre e muore per un ufficiale inglese...

E le opere di stranieri non sono state le uniche a soffrire le conseguenze dei mutamenti d'umore, sebbene rari, del personale artistico o del pubblico. Un dramma di Wedekind, l'attore-autore morto un paio d'anni addietro, è stato a Monaco cagione di scandalose chiassate quante sere si volle recitarlo: in *Schloss Wetterstein,* il pubblico ha scoperto una somma considerevole di pretesti per levare alto la voce, e le battaglie a schiaffi nella platea degeneravano in dimostrazioni antisemite, suscitate un po' dall'esasperazione degli animi contro la razza a cui si attribuiscono la sconfitta e la rivoluzione, un po' dal cinismo di uno scrittore il quale sostiene che al di là di una certa somma non c'è onestà di donna che resista.

SCENARI DELLA « DONNA SENZA OMBRA »: INTERNO DEL TEMPIO DEGLI SPETTRI.

A Colonia, ebbe pessima accoglienza un lavoro a tinta monarchica, *Der junge König* — Il giovane Re — di R. Konen, che l'autore era riuscito a far accettare dalla Commissione teatrale servendosi dell'appoggio di cattolici. Il pubblico non tollerò l'imposizione: intonò con ironia il « Salve a te in corona di vittoria... », disubbidì ai poliziotti che volevano ricondurre gli animi alla calma, sicchè si videro uscire dalla sala con i ferri ai polsi persino delle bravissime signore. Ma gli ultimi atti, messo che fu l'uditorio alla porta, poterono essere recitati in buona pace. Ad Halle, alla terza recita di *Paradies,* di Rehfish, a qualcuno diede sui nervi trovare in quel paradiso un disertore assieme alla figura di Cristo, onde si ebbero nuovi scoppi di ira antisemita, colluttazioni con la polizia, proteste e grida. Mentre il sipario tornava a levarsi, partivano per le carceri venticinque detenuti.

Come in una officina o a bordo di una nave fu talvolta proclamato lo sciopero per ottenere l'allontanamento di un capo reparto o di un comandante, nei templi dell'arte tedesca si ricorse a mezzi analoghi per indurre l'impresa a modifiche nella direzione o nell'orario, oppure ad aumenti di paghe. L'orchestra del teatro di Bad Hall, seccata perchè lo spettacolo terminava regolarmente dopo le 10, una sera lasciò la *Principessa dei dollari* a gorgheggiare sulla scena e s'allontanò con gli strumenti. Il direttore d'orchestra rimase a dirigere i leggii. A Berlino, una serata a beneficio dei baltici bisognosi fruttò improperii di vario genere a coloro i quali avevano creduto di fare opera umanitaria pagando i posti cento marchi l'uno: la furibonda galleria si mise a gridare contro i « Pescicani » e gli

Una scena nell'ultimo dramma di Gerhart Hauptmann « Der Weisse Heiland » (Il bianco Redentore) al Teatro dei Tremila.

« Accaparratori », appellativi entrati un po' nella terminologia di tutti i popoli. E quasi non fosse bastata la sorpresa di questo intermezzo di invettive, comparve alla ribalta un rappresentante del personale del teatro, che parlò in nome della classe: la classe teneva a dichiarare che da due giorni in quel teatro c'era sciopero, invocandosi il licenziamento del direttore amministrativo. Invano il pubblico gridò: « Lavate i panni sporchi dietro le quinte! ». Gli toccò sorbirsi l'intera conferenza, altrimenti, come aveva avvisato il rappresentante del personale, si sarebbe scioperato anche quella sera.

Ora io non ricordo se il personale del teatro in questione sia riuscito a liberarsi del direttore ad esso inviso — credo di sì — ma so bene che gli insulti della galleria non trattengono a casa il pubblico in grado di pagare i prezzi, sempre più alti, dei biglietti. Alla prima rappresentazione di *Palestrina*, di Pfitzner, la direzione dell'Opera berlinese aumentò i prezzi due volte, tanto che una poltrona finì col costare cento marchi, e privò gli abbonati del diritto di preferenza, così viva era la richiesta. Il teatro tedesco è oberato da spese e imposte e la crisi economica nazionale minaccia la cultura artistica. Il pubblico è avido di spettacoli, però protesta contro l'avidità delle imprese; le imprese lottano col Governo e cogli attori; gli attori hanno imparato a farsi valere con le organizzazioni di classe.

Alessandro Moissi « Oreste » nell'Orestiade, di Eschilo, al Grosses Schauspielhaus.

Comica fine ebbe un convegno di direttori e di artisti indetto a Rothenburg, appunto per compilare le nuove tabelle delle paghe: gli operai del paese, credendo che gli albergatori locali avessero incettato viveri per la circostanza, decisero d'impedire l'arrivo del treno speciale con i congressisti, per darsi alla caccia degli incettatori. Non trovarono niente. In verità, un precedente c'era: quando Riccardo Strauss, che nell'autunno è andato raccogliendo allori e moneta ad alto corso nell'America del Sud, si trasferì da Monaco a Vienna, il Ministero dell'agricoltura bavarese gli negò il permesso di portar seco nella nuova sede un quintale e mezzo di farina, cento libbre di grasso, cinquecento uova e centoventi libbre di zucchero. Il Ministero degli interni aveva dato volentieri il suo consenso, l'altro Dicastero lo ritirò.

A coloro che in Germania borbottano perchè in tempi democratici si trasforma il teatro in passatempo esclusivo dei ricchi, nessuno ha fatto ancora rilevare di quante sperequazioni si rendesse colpevole in materia l'Ungheria bolscevica e iperdemocratica.

Il cittadino Bela Kun, avendo ordinata la comunizzazione dei pianoforti, non poteva, evidentemente, non preoccuparsi dei palcoscenici, e dopo averli comunizzati come il resto, ebbe la geniale idea di mettere il teatro

«alla portata di tutti ». Tra l'altro, volle mandare i migliori artisti della capitale dai contadini, che non erano in grado di ammirarli, o perchè mancavano i mezzi, o perchè mancavano di voglia. Anche la montagna s'era decisa ad andare dal profeta che non si degnava di andar da lei. Ma affinchè la lode al cittadino Bela Kun sia fatta con piena conoscenza di causa, bisognerà altresì specificare in qual modo egli valutasse le energie di tutti coloro che a Euterpe e Talia, Melpomene e Tersicore, hanno dedicato la propria vita. Nel taccuino dei miei ricordi magiari dell'epoca, trovo questa tabella di paghe mensili :

« Un attore giovine, 900 corone ; un aggiustatore di quinte, 1600 corone ; un suggeritore, 1800 corone ; un suonatore d'orchestra, 980 corone ; un capo decoratore, 2000 corone ; una cantante, 3000 corone ; un direttore, 2700 corone; una cameriera, 1600 corone... » L'aggiustatore di quinte e la cameriera avevano uno stipedio quasi doppio dell'attore giovane ed erano meglio pagati di un primo violino o del flauto. Nei giorni in cui Alessandro Moissi, il più grande attore tragico tedesco, pareva dato anima e corpo al comunismo, a ragione qualcuno chiese se di una simile valutazione materiale delle doti artistiche egli si sarebbe dichiarato soddisfatto.

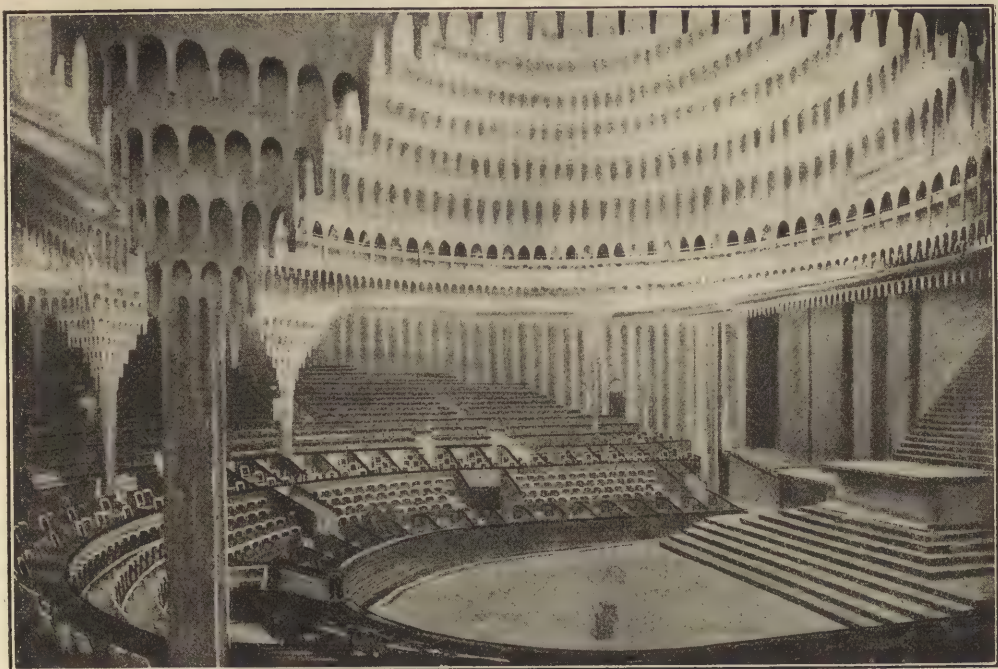
Alberto Bassermann nel « Guglielmo Tell » (Berliner Schauspielhaus).

Bela Kun, forse aspettando che la produzione teatrale e il pubblico ungherese s'imbevessero bene dello spirito dei nuovi tempi, decretò inoltre che si recitassero solo lavori di carattere rivoluzionario ed opere classiche. Gli introiti erano a beneficio dell'esercito rosso — per il quale gli artisti si prodigavano anche in cortei popolari — e tra un atto e l'altro veniva alla ribalta, a pronunziare un discorsetto di propaganda, un oratore regolarmente applauditissimo. Confesso la mia ignoranza in materia di produzione teatrale ungherese a tinta bolscevica ; oso comunque supporre che nei quattro mesi di repubblichetta leninista non abbia potuto venir fuori gran che.

Poca cosa si trova invece nel teatro tedesco e, come ho detto in principio, si tratta di scarse, caduche impronte. La reazione antisemita non solo ha spinto platee a rumoreggiare, quanto ha altresì ispirato dei commediografi : tra costoro, Stefano Zweig, che inscena, con *La missione di Semael*, un episodio delle persecuzioni contro gli ebrei. Benchè Stefano Zweig invecchi l'azione di quarant'anni, chiaro è lo scopo ch'egli si prefigge, e cioè il raffigurare questa specie di insanabile manìa di dare addosso agli ebrei, per incolparli di tutto, di tutto farli apparire capaci, e di fronte a tutti umiliarli.

Il suo dramma veramente trova posto nella produzione del dopo guerra — sebbene gli avvenimenti dall'agosto del 1914 fino ad oggi a me appaiano episodi di un ciclo unico non ancora chiuso — mentre e per l'autore e per il simbolismo di cui è pieno, assai più tipico è un dramma di Ernesto Toller, *Wandlung*: Trasformazione. Arrestato nel gennaio del 1918, assieme allo sventurato Kurt Eisner e ad altri agitatori, Ernesto Toller fu tra i principali personaggi della seconda repubblica soviettista bavarese ; salvò in seguito la testa, perchè s'era rifiutato di approvare gli assassinî di ostaggi e le inutili persecuzioni sanguinarie predilette da Levien. Ma per i suoi compagni comunisti questa grazia della vita è insufficiente : essi reclamano a gran voce la libertà per Toller. La messa in iscena di *Wandlung* dovrebbe pur essa valere quale efficace mezzo di protesta.

La prima rappresentazione di *Wandlung*, preceduta da una reclame che drammi assai migliori non avran mai, ebbe luogo a Berlino nel gennaio del '19, al Teatro della Tribuna, palcoscenico incaricato di educare alle teorie rivoluzionarie il popolo tedesco. Disgrazia volle che la delusione fosse viva com'era stata l' attesa. E *Wandlung* quasi non si recita più. Vorreste sapere che cosa sia *Wandlung*? Un dramma tipo Grand Guignol, nel quale gli attori vestono maglie striate in bianco e nero, per contraffare la morte, e si deturpano il volto con maschere relative. Dirò brevemente la trama : c'è un bravo Friedrich, idealista sincero, che si arruola per difendere la patria, concezione suprema da molti tedeschi tuttora adorata, malgrado l'umiliante trattato di Versailles. Al tornar dalla guerra, che gli ha mostrati tutti i suoi orrori, Friedrich scolpisce una statua della patria vittoriosa. Ma poi vede un soldato dal viso reso orrendo dai lanciafiamme e dimentica di botto il patriottismo, e spezza a martellate il capolavoro, facendo cosa notoriamente non nuovissima.

Dopo di che l'idealista si trasforma in rivoluzionario : qui sta la *Wandlung*. Però è un rivoluzionario che Trotzki e Lenin ripudierebbero, giacchè preferisce alle fucilate nelle vie

INTERNO DEL GROSSES SCHAUSPIELHAUS (NUOVO TEATRO DEI TREMILA DI MAX REINHARDT) A BERLINO.

ed agli attentati terroristici la ricerca dell'uomo superiore. Diogene voleva trovare semplicemente l'uomo e non vi riuscì nemmeno lui. Ma se questo dramma non fosse rivoluzionario solo a metà, gli amici di Toller non avrebbero osato farlo rappresentare in segno di protesta contro una grazia negata.

L'elemento granguignolesco consiste nel parlare e nel danzare degli scheletri, consiste nella corsia d'ospedale che dà ricetto a sofferenti per strani ributtanti mali, e nella caratteristica prima scena — il Quartiere dei morti — in cui il feldmaresciallo Kriegstod (la morte che regna sui campi di battaglia) passa una rivista notturna alla presenza di Friedenstod (la morte di pace comune, la morte borghese, infine). Kriegstod e Friedenstod si scambiano delle parole assai stupide: « Chi avrebbe mai immaginato — esclama fra l'altro Friedenstod — una morte che si fosse sottomessa alla macchina guerresca della Prussia! » Stile che raggiunge le basse quote dell'enfasi. E più in là, durante un comizio rivoluzionario, l'eroe pentito Friedrich vuol confondere un sacerdote, un professore e un falso spartachiano, perciò li chiama: « Suonatori di organetto! Barbari! Selvaggi! » Nella sala c'è un santo alla parete: lo spartachiano si rivolge a lui e lo apostrofa, dandogli del servitore dello Stato, cortigiano del militarismo. « Perchè non confondi codesta canaglia? — gli chiede —; perchè stai dalla loro? »

Chiaro è che per applaudire simili luoghi comuni occorre un pubblico *sui generis;* la sala ospita infatti spartachiani di avanzate idee, o dadaisti rivoluzionari. Gente da convertire alla « giusta causa », no.

—o—

Il teatro tedesco stava facendo una grossa perdita. Max Reinhardt aveva minacciato di ritirarsi nel castello di Leopoldskron, presso Salisburgo, volendo trovare nell'agricoltura il conforto per le delusioni inflittegli, proprio al sommo della gloria, dalla sua carriera.

Nel ricavare i maggiori effetti possibili dagli elementi decorativi e musicali delle produzioni senza sacrificare il testo, e nell'abbondanza delle masse senza pregiudizio delle personalità individuali, Max Reinhardt compendia le risorse della tecnica che ha reso celebre lui e i suoi allievi. Il piccolo attore di un tempo è diventato maestro insuperabile nello sfruttare gli uomini e gli effetti: effetti di luce, effetti di voce. Ricordo ancora l'impressione vivissima che riportai la prima volta, a Zurigo, assistendo a una rappresentazione della *Gespenstersonate* (La sonata degli spettri), di Strindberg. C'era la guerra: Max Reinhardt girava per l'estero neutrale o per il blocco di Mitteleuropa — con la sua compagnia del Deutsches Theater — a scopo di propaganda. Il governo di Berlino era largo di aiuti a lui come al geniale direttore di orchestre Nikisch e a tutti i grandi artisti. Si curava l'arte per tener alto lo spirito del popolo e per guada-

GLI ORIGINALI LAMPADARI NEL RIDOTTO PRINCIPALE DEL TEATRO DEI TREMILA, A BERLINO.

gnare gli animi alla causa tedesca. I teatri berlinesi di Reinhardt ospitarono in guerra più pubblico che nel tempo di pace. L'instancabile uomo mise in iscena Shakespeare senza preoccuparsi della nazionalità del tragico e dei dibattiti che qualche pangermanista intransigente tentò di sollevare, e diede il *Malade imaginaire* e *Le bourgeois gentilhomme,* di Molière, in traduzioni tedesche che hanno reso i due capolavori popolarissimi.

Tempra eccezionale, mentre sfruttava le passioni dei tempi rappresentando al Deutsches Theater il *Sogno di Giacobbe,* di Richard Beer-Hoffmann — lavoro di soggetto semita, nel quale la parte principale era affidata ad Alessandro Moissi, interprete idolatrato — Max Reinhardt concepiva l'idea di un teatro unico al mondo. Egli vagheggiava un ritorno al grande teatro popolare, quasi all'arena all'aria aperta, e volle accoppiare la sua passione per le grandi masse e per l'elemento coreografico e pittorico con una economia di prezzi che la ricchezza della messa in iscena, aggiunta alle imposte e alle tasse dei tempi della disfatta, non consentiva. La socializzazione del teatro, propugnata da fanatici pure in Prussia, gli apparve assurda; però credeva che la fortuna non potesse mancare a un teatro capace di ospitare tremila spettatori, i quali pagassero in media quattro marchi ciascuno.

Fu così che l'antico Circo Schumann perdè in parte l'aspetto di lizza per cavalli e belve, trasformandosi nel teatro dei tremila, il Grosses Schauspielhaus. L' architetto Poelzig lasciò immutata la forma interna dell'edificio, ma gli diede una vôlta di stalattiti ed eresse nel mezzo il palcoscenico, a cui conducono larghi gradini neri. Quando all'inizio dello spettacolo le pareti dietro la piattaforma si spostano, si delinea a pena la facciata di un edificio greco, con un ampio portico nel mezzo. Un po' in contrasto con la serietà dell'interno sono apparsi i corridoi e i foyers, dipinti in verde e in rosso.

In una sala così imponente, con impianti per infinite possibilità di effetti luminosi, Max Reinhardt — mago dell'arte scenica — doveva ricavare e ha ricavati quadri stupendi. Se l'acustica dell'antico circo l'avesse favorito, il successo sarebbe stato assoluto, mentre ora chi non siede proprio nei primissimi posti stenta ad afferrare la maggior parte delle parole dette dagli attori. I quali gridano allorchè lo consentono le loro corde vocali e il personaggio, se no sprecano il fiato invano o non son capiti.

E i tremila spettatori riuniti nel Grosses Schauspielhaus, a prescindere dall'imponenza che un simile uditorio ha per se stesso, vengono poi talvolta indirettamente utilizzati per lo spettacolo. Reinhardt ne ha dato un magnifico saggio nel nuovo *Danton,* di Romain Rolland, da lui acquistato e messo in iscena per primo: allorchè Danton, Desmoulins e altri quattordici subiscono il processo del tribunale rivoluzionario, e la folla che assiste interviene al dibattito urlando ed insultando, questi comunardi che interrompono sono disseminati per la platea e per la galleria, per cui, mancando una soluzione di continuità, sembra che il pubblico non assista allo spettacolo, bensì al processo.

E' opinione di molti tecnici che l'arte scenica sfoggiata da Max Reinhardt nel dramma di Romain Rolland rappresenti lo sforzo più alto da lui compiuto. Dopo *Danton,* egli ha allestito ancora *Giulio Cesare,* di Shakespeare, ma si è osservato che per il troppo verismo nell'esecuzione, lo spettacolo ha una spiccata caratteristica più reinhardtiana che shakespeariana; lo si nota specialmente nella scena in cui Bruto e Marc'Antonio arringano la folla, dove gli oratori finiscono col rimanere sopraffatti dalla plebe gesticolante.

Un critico mordace e molti suoi colleghi berlinesi considerarono l'esecuzione del *Giulio Cesare* « la tappa più prossima al confine con la barbarie ». Il drammaturgo Shakespeare passa in seconda linea davanti al *régisseur* ordinatore di cortei e di movimenti di masse, per grandiosi ch'essi siano. Max Reinhardt, sinchè s'era contentato dei teatri comuni, aveva rivolto tutte le sue cure a formare i singoli attori. Al Grosses Schauspielhaus non resistè all'assillante tentazione delle masse e dei grandi spazi. Ciò che era artistico divenne meccanico, il normale si trasformò in mastodontico.

—o—

Mozart, Weber e Wagner hanno allietato a Magonza le oziose truppe di sentinella sul Reno. Il generale Mangin la pensava giusto: «I miei *poilus* hanno conquistato la linea di Sigfrido e la linea di Wotan; non vi pare ch'essi abbiano il diritto di vedere lo stesso Sigfrido e lo stesso Wotan sulla scena?» Parole dette fra un atto e l'altro delle *Walkirie.* E un altro generale, ospite di Mangin, confermò: « Dopo tutto, non dimentichiamo che Wagner è un profeta; non ha egli previsto che Wotan sarebbe stato privato del Walhalla per aver osato rubare l'oro del Reno, della Senna, della Loira e anche del Tamigi? E questo castello del Walhalla che si sprofonda nelle fiamme non è forse la fine della potenza tirannica degli Hohenzollern? ».

Quindi Wagner, prima che a Parigi, in terra occupata lo si è goduto in buona pace. Nella sala dell'Opera, i magonzesi sparivano tra le uniformi kaki e azzurre e le crocerossine di Francia, America e Inghilterra. Applausi ed entusiasmo collettivo. Strana cosa veder dei vincitori rifarsi delle fatiche di guerra calmando i nervi con musica dei vinti, genìa ieri tacciata di barbarie. Ma è conferma che le guerre distruggono le manifestazioni materiali dell'umanità e non le idee, non ciò che è spirito ed intelletto umano, beni comuni d'inestimabile valore, da cui dovremmo ricavare la convinzione d'una solidarietà almeno ideale.

ITALO ZINGARELLI.

PERIPEZIE VECCHIE E RECENTI DI MIRANDOLINA

di E.Maddalena

da "La Lettura" del settembre 1921

A « Locandiera » a Berlino (1920).

Dejanira, Ortensia e Albafiorita.

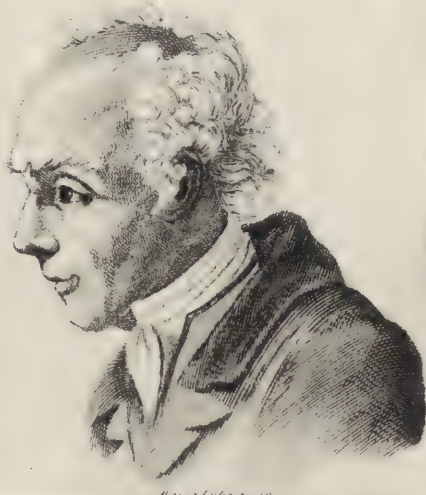
Peripezie vecchie e recenti di Mirandolina

I.

Narra Antonio Longo, avventuriere onorato (non tanto) del tardo settecento, nelle sue divertenti *Memorie,* ch'egli scimmiottando Carlo Gozzi volle pubblicate *per umiltà,* un suo incontro con Medebac figlio di Medebac. E pur attraverso le false eleganze e le autentiche improprietà della forma sono pagine di così gustosa vivezza che mette conto disseppellirle dal volume oggi ben raro.

Chi per poco abbia pratica della vita del Goldoni o ne conosca anche solo l'episodio più saliente — l'anno delle *sedici* — nella bella commedia del Ferrari, sa chi fosse Medebac padre. Non che il ritratto che n'esce dalle *Memorie* del grande commediografo e meno ancora quanto di suo volle aggiungervi Paolo Ferrari sia tutt'oro di coppella. Le prime testimonianze di Francesco Bartoli e le più recenti, su buoni documenti, di Cesare Musatti — ne fanno niente affatto l'avaro esoso ormai tradizionale, ma un uomo di senno e anche di cuore.

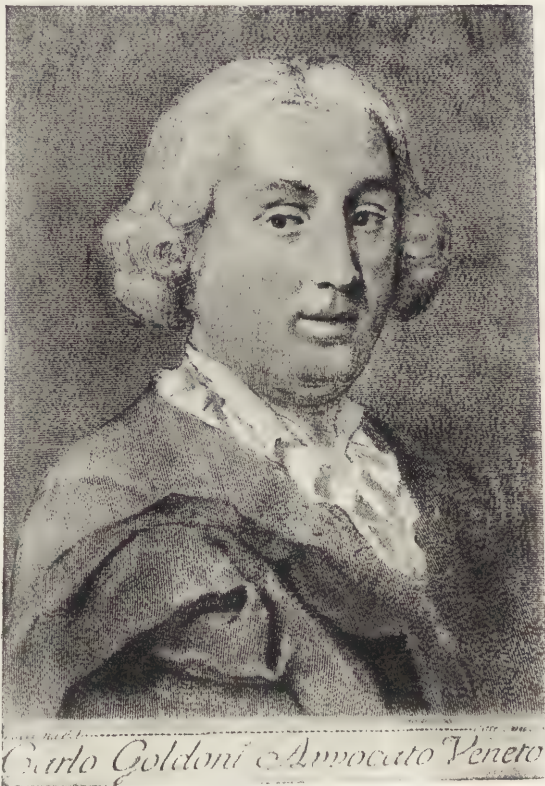
Antonio Longo.

La prima di queste virtù non pare passasse in grado eminente a questo suo figliolo — non so se della prima moglie Teodora Raffi, la celebre Rosaura goldoniana, o di Rosa Scalabrini — perchè la sua vita fu ben diversa da quella del padre. Quanto racconta il Longo e ciò che di un G. B. Medebac potè scovare Luigi Rasi mostrano un guitto solennissimo sempre alle prese con locandieri e bottegai, alle cui grinfie cercava di sfuggire dopo essersi scordato di pagarli. Poichè i figlioli del Medebac furono parecchi, identificare con sicurezza il nostro non pare agevole, ma l'accordo nei tratti essenziali dei due ritratti lusinga a farne la stessa persona.

Avvenne l'incontro a Malo, grossa terra del Vicentino. Il Longo v'era capitato in un curioso pellegrinaggio in questua di associati tra i parrochi di campagna a una sua raccolta di memorie attinenti alla « rustica economia ». Vide egli uscire da un albergo un uomo attempatello con un vestito che pareva l'arcobaleno. Aveva costui « due grand'occhi, un nasaccio massiccio, gote rilevate, mascelloni sperticati, carnagione viva e gagliarda... » «Al primo vedermi» — racconta il Longo — « egli fece un atto di somma sorpresa, poi mi si gettò al collo pesandomi come un macigno ed ammaccandomi co' baci, gridando quanto più forte potea: Oh mia gran fortuna! Alla fine dopo tanti anni mi è dato di rivedere il miglior autor comico che vantar possino le scene europee, il vincitore dei Molière, dei Goldoni, non solo, ma il più grande, il più nobile de' comici italiani. Sono fuori di me dalla contentezza, e mi figuro la gioia che ne sentirà madama mia moglie. Tolto da quell'incognito, in cui suppongo che siate in questo paese, onorando voi il mio teatro anche questa sola sera, io vincerò quell'invidia per cui si tenta abbassarmi. Madama! madama mia moglie! correte a prendere cognizione di un caro mio amico, di un uomo immortale ».

Carlo Goldoni Avvocato Veneto

Forse l'immensa fortuna d'aver dinanzi in carne ed ossa « il vincitore dei Molière e dei Goldoni » non sarà stata valutata appieno dai pochi bevitori presenti alla scena. Avranno però compreso d'avere in mezzo a loro un pezzo grosso e si può immaginare la loro ammirazione. Certo grandissima fu la sorpresa del Longo che non si rammentava d'aver mai visto quel genio comico ignorato, ricco di così reboante facondia. Ma ecco apparire da una cameruccia terrena *madama* « ricoperta da un *disabilié* di canovaccio tinto in una ammaccata». Ed ecco l'attraente ritratto che ne abbozza il Longo: « Costei già non aspetta più i 40 anni, ha gli occhi scerpellini, voce da moscione, colore di bossolo, pelle informata dell'ossa, naso a punta di chiodo, così aguzzo e lungo che sembra starvi sulla faccia per mostrare il mezzogiorno, e per compimento di sua bellezza ha sul dosso una certa escrescenza che i nostri naturalisti battezzano col nome di gobba ». Madama gli recita un complimento tolto di pianta alla chiusa di una lettera ed egli a tanta cortesia risponde con riverenze e proteste di buon servitore.

Ma voleva pur sapere il Longo dove colui l'avesse incontrato o almeno come gli fosse giunta « sì vantaggiosa relazione del fatto suo ».

« Dalla Fama » — risponde quel redivivo Fabrizio degli *Innamorati* — « dai giornali, dalle gazzette, dalle relazioni che si vendono per la strada, dalle poesie affisse qua e là in vostra lode, dal mondo tutto e più da me stesso poichè ebbi la sorte di sentirvi nel Teatro Albergati in Bologna, a sostenere le prime parti nelle più difficili rappresentazioni, e fui spettatore alla vostra commedia l'*Intelligente* di alta e gloriosa memoria. Vengano pure ricordati a noi gli attori antichi e moderni; eglino sono un nulla al vostro confronto, voi siete il nume, il maestro dell'arte nostra». In verità il Longo era stato un tempo factotum di casa Albergati e trascinato dall'esempio del padrone aveva composto anche due commedie: *Lauretta* e l'*Intelligente,* recitate tutt'e due a Bologna. Alla prima « lo strepito della disapprovazione » fu tale che non si udirono più gli attori, i quali furono costretti a troncare qualche scena « per non esporsi a maggiori disprezzi ». L'altra invece che per avviso dello stesso autore e dei compagni d'arte era una birbonata anche maggiore, andò alle stelle. « In seguito — scrive il Longo — mi furono e l'una e l'altra di queste commedie ricercate onde facessero parte del *Teatro applaudito* che si stampava a Venezia: ma siccome la *Lauretta* dovea aver luogo piuttosto nel *Teatro fischiato* che nessuno pensava ancora a pubblicare, e l'*Intelligente,* letto che fosse, avrebbe fatto giudicar male di quel pubblico che lo applaudì, così volli che rimanessero fra gl'inutili miei scartafacci a raccoglier polvere e mantenere tignuole. »

Intanto al Longo che gli chiede: « Voi dunque esercitate l'arte comica? » quel Roscio da strapazzo risponde: « E come! chi vi è nell'universo che non conosca il signor *Medebac*?

Io sono quel desso. Sì, sono figlio di quel valoroso capocomico che per molt'anni formò la delizia de'veneziani nel gran teatro di San Giovanni Grisostomo, e madama Carolina Sterlifax, figlia di uno dei più ricchi negozianti del Tirolo che voi già avrete sentita celebrare come prima madre nella truppa della *Marta*... è madama mia moglie. Sono capocomico anch'io, e sostengo le parti del *primo amoroso*, del *tiranno* e del *truffaldino*. Ho preso questo teatro di Malo per godere di una villeggiatura. La mia compagnia è ristretta veramente in pochi attori, ma appena qui giunti, sì gran numero di dilettanti si sono a noi associati che posso giuocare qualunque commedia... »

L'incontro col magniloquente artista risulta però fatale al prestigio del nuovo arrivato. L'ostessa, ritenendolo quando meno un socio tacito della gloriosa ditta *Medebac e Sterlifax*, con un pretesto qualunque si rifiuta d'accoglierlo in casa sua. Anzi invita pure il capocomico e *madama* a sgomberare entro due ore, perchè affitti e vivande — dice costei — non si pagano con le *ciarle*. Ad attenuare però l'impressione della spietata misura aggiunge: « Regalo ad essi ventisette lire che mi devono, purchè *prendino* il loro fagottino e se ne *vadino* con dio. » Ma il contegno dell'ostessa accende una furiosa baruffa tra le due donne che dalle parole vengono presto alle vie di fatto. Il Medebac, tenendosi alquanto lontano dal campo di battaglia, mentre a gran voce ingiuria la femmina al vil guadagno intesa, raccomanda alla sua signora di « non offendere il suo decoro » con quella « sguaiata ». E all'albergatrice, che furibonda gl'intima di andar fuori, risponde: « Come? fuori di qui? sfido le armate di Serse e di Dario a scacciarmi! »

ITALIA VITALIANI NELLA « LOCANDIERA ».

Il Longo non attende l'esito della battaglia, ma chiede e trova ricetto intanto in altra osteria, dove presto lo raggiungono il Medebac stesso — che nell'impari lotta con le armate di Dario e Serse aveva avuto, pare, la peggio —, madama Medebac « vestita di velo » per la recita imminente e il terzo e ultimo membro della compagnia, un povero vecchietto che prima di passare al *teatro* — ossia al magazzino dell'osteria — si reficia con una panocchia di grano turco. Due brutti contrattempi mettono in forse la recita. Il contadino suggeritore non si presenta e manca pure l'*orchestra*. Dell'assenza del primo non si dà la ragione. Solo si sa che nella ressa degli affari la sera innanzi Medebac non aveva pensato a pagare l'unico sonatore che allietava dei suoi concenti gl'intervalli. Sarà stato forse un virtuoso di tromba, di corno o di tamburo, perchè il suo istrumento era anche efficace mezzo di richiamo per il pubblico. Si ripiega alla meglio « con una caldaia e un cazzuolo di rame », dal quale istrumento, non nuovo in Guittalemme, deriva mirabili armonie lo stesso capocomico, mentre il suo unico compagno dà energicamente di fiato a un imbuto. Con meraviglia infinita del Longo al fragoroso appello risponde un pubblico numeroso di civili e colte persone « che tratte dalla compassione o dalla volontà di ridere non si sono punto sdegnate nel vedere la parodia di una delle più brillanti commedie del nostro Goldoni» cioè della *Locandiera*...

Ma della recita stessa, a cui il Longo prepara la nostra curiosità ritraendo così al vivo gl'interpreti più eminenti, avremmo pur gradito di sapere qualche cosa. Resta inteso che il Medebac ch'aveva di suo in compagnia, anche per mancanza di competitori, tutti i primi ruoli — seri e faceti — sarà stato un rigido e a suo tempo appassionato Ripafratta, ed è agevole immaginare in madama Sterlifax sua moglie un'affascinante Mirandolina. Di più, c'informa il Longo, Forlipopoli fu quel tale vecchietto che s'è visto addentare la panocchia di granoturco, e certo mai comico si trovò a miglior agio nella parte del marchese senza marchesato. Ma gli altri? Levate di mezzo che si sa le due comiche secondo una consuetudine accettata non da poveri guitti soltanto. Ma Albafiorita, Fabrizio, il servitore del cavaliere? Si saranno uniti a quegli strenui devoti di Talia i dilettanti del paese, come a prevenire qualche obiezione sull'esiguità della sua truppa assicura facessero il Medebac? O fu una *Locandiera* in tre? Neanche da tali ardimenti crediamo sarebbe rifuggito il Medebac. Ma il terzo, se mai, non poteva essere Forlipopoli, ma Fabrizio.

Nulla dunque sugli altri esecutori, nè sull'apparato scenico, nulla sugli audaci ripieghi imposti dalla scarsità dei mezzi e nulla sul contegno

del pubblico. Gustato il profumo di deliziose vivande ci si chiude la porta in faccia nel momento che si dà in tavola.

Peccato.

La mattina dopo col « bagaglio degli apparati teatrali », lieve carico, al quale la sera innanzi una misericordiosa spettatrice avea voluto aggiungere un grosso cappone « ad uso dello stomaco debilitato di que'poveri commedianti » Medebac e compagni ricominciano la loro malinconica odissea diretti verso Isola di Malo.

ELEONORA DUSE

LA LOCANDIERA

CARLO GOLDONI

PERSONAGGI

Mirandolina, locandiera — ELEONORA DUSE

II.

Ma anche fuori le mura di Guittalemme, nelle peripezie corse da Mirandolina in censessantottanni di vita — com'è vecchia questa sempre giovine locandiera! — nessuno strazio le fu risparmiato: non travestimenti di titolo, non tagli di scene, soppressione di personaggi, svisamento di chiusa, non le più strabilianti interpretazioni.

A Firenze nel 1846 volle una volta provarsi nella parte di Mirandolina la funambula Teresa Pierantoni, secondata da dilettanti. I giornali, parimenti generosi allora delle loro colonne a cose teatrali e in ispecie a recite filodrammatiche, come oggi agli adulteri, incendî, omicidi e simili allegrie, fecero intorno a questo tentativo prolissi commenti. Enrico Montazio, principe - temuto - della critica del tempo trovò che all'« alcidesca dilettante » la disinvoltura non mancava. N'aveva dieci volte più del bisogno. Le mancavano soltanto « la naturalezza, la grazia, la compostezza, la leggiadria e perfino un buon organo vocale ». Scusate se è poco. E ribelle alunna delle muse dovett'essere una locandiera vista da Augusto Platen a Colle di Val d'Elsa nel 1829, per quel che ne dice ne'suoi *Diarî* il poeta tedesco — e non aveva per giunta che un occhio.

E pur senza garbo nè grazia, anche sguaiate e magari monocole, erano sempre donne. Ma che dire di Mirandoline maschili, come tante ricordano i fasti teatrali pubblici e privati? Ernesto Rossi racconta d'essere stato — filodrammatico giovinetto nella sua Livorno — una seducentissima *locandiera*. Se altrettanto perfetta fosse l'illusione creata da una Mirandolina-uomo, vista dal Goethe a Roma, non sappiamo. Non avrà avuto, si spera, la barba folta e la voce rauca della *Pamela* romana, di cui l'abate Richard serbava un così sgradito ricordo. La grottesca consuetudine che nella Roma papale vietò alle donne fino all'êra napoleonica l'accesso al palcoscenico, trovò invece consenziente il Goethe, scrutatore sottile — se mai altro — delle più lievi vibrazioni dell'anima femminile! Proprio in questa *Locandiera* l'« odiosità » dell'ultime scene gli pareva attenuata dal fatto che la protagonista d'altro sesso non poteva mai identificarsi con la propria parte.

Ma se poco ci convincono questa e altre speciose ragioni addotte a giustificare un'usanza così ripugnante al sentire moderno, meno ci stupisce che il principio etico, al quale Goethe informava non poco la sua critica, si trovasse a dura prova di fronte al crudo realismo di questa figura goldoniana. Quanto lontane ormai le lagrime e gli eroismi di Pamela! Con la disinvoltura dell'incoscienza Mirandolina sciorina a sè e agli spettatori considerazioni come queste:

— Son sola, non ho nessuno dal cuore che mi difenda. Non ci sarebbe altri che quel buon uomo di Fabrizio che in un tal caso mi potesse giovare. Gli prometterò di sposarlo. Ma... prometti prometti, si stancherà di credermi... Sarebbe quasi meglio che io lo sposassi davvero. *Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia riputazione senza pregiudicare alla mia libertà...*

E ancora: — Mi faccio merito con Fabrizio d'aver ricusata la boccetta d'oro del cavaliere. *Questo vuol dire saper vivere, saper fare, saper profittare di tutto, con buona grazia, con polizia, con un poco di disinvoltura...*

Insomma, le signorine portate da babbo e mamma a sentire la *Locandiera*, sicuri dell'indiscusso candore goldoniano, tante belle cose possono impararvi: tra l'altre, come si facciano cadere gli uomini per poi burlarsi di loro e a che possa servire un marito. Semprechè la lezione non sia un di più: che papà Goldoni cioè non arrivi in ritardo.

Ma il Goethe non dovette esser sempre un Minosse imbronciato per la graziosa Mirandolina. Ebbe egli certo con essa rapporti di buona amicizia, e probabilmente sulle stesse tavole del palcoscenico, quando nel 1777 la commedia si diede a Weimar ripetutamente

da quei filodrammatici. N'era non piccola parte egli stesso. Più tardi la rinnovata conoscenza dalla platea d'un teatro romano dovette suggerirgli un minuscolo particolare del suo *Faust,* che non si trova nella prima lezione del poema, ma appena nel *Frammento* del 1790. A Mefistofele che nella Cantina di Auerbach offre vino della «sua cantina» lo studente Frosch risponde: «Se ci procurerete un bicchiere di quel buono, vi daremo gran lode. Ma non siano saggi troppo scarsi. Perchè se ho a giudicare, bisogna che mi si empia la bocca.» Così già Forlipopoli al cavaliere che domanda un «bicchierino» per fargli gustare il suo Borgogna osserva: «Non tanto piccolo il bicchierino. Il Borgogna non è liquore. Per giudicarne bisogna beverne a sufficienza.»

In tempi, ne' quali camuffare commedie vecchie con titoli nuovi era mala usanza di comici per attirare meglio il buon pubblico, la *Locandiera* si chiamò *Gli amanti in locanda, Li tre rivali in locanda* e — con più esatta cifra — *Li quattro amanti in locanda.* Il Diario Veneto del 22 gennaio 1765 annunciava che nel Teatro di S. Samuele si recita: «*Il cavaliere di Ripafratta* o sia *Il Marchese di Forlipopoli* — commedia bellissima e tutta da ridere.» E Mirandolina? Quanto pochi cavallereschi quel cavaliere, quel marchese! E all'ombra del suo cavaliere — *El enemigo de las mujeres* — dapprima modesto sottotitolo, Mirandolina corse un tempo anche la penisola iberica. Meglio così che non l'indelicato procedere di certi tedeschi — il Costenoble e il Bloch — che spiattellando subito alla platea lo spirito che move la commedia l'intitolarono, il primo: *Civetteria* — l'altro, più irriverente ancora: *Una civetta!...* Ma il torto più grave a Mirandolina nostra fu fatto nel 1851 a Reggio Emilia dalla Compagnia Bellotti. Ne' preziosi e rari *Annali* di quel Teatro — anonimi ma stesi dal co. Carlo Ritorni — si legge: «A questa commedia di sì classico autore i nostri commedianti osarono affibbiare il titolo sciocco e villano *I tre cani intorno a un osso*», titolo che — l'ombra di lei ci perdoni — fa ben pensare al fisico di Madama Sterlifax, descritto con sì plastica evidenza dal Longo.

ELSA HEIMS MIRANDOLINA (Fot. Zander e Labisch, Berlino).

Ma le metamorfosi de' titoli furono vezzo passeggero. Ben maggior danno deriva al lavoro dalla soppressione — quasi costantemente seguita — di due personaggi, Ortensia e Dejanira. L'allegra commedia in commedia ch'è l'episodio delle due comiche oltre che interessante documento di costume dà un rilievo particolare alle figure di Mirandolina e de' suoi spasimanti. La ragione del bando credette Domenico Oliva di scorgerla nella riluttanza dei comici alla satira di sè stessi. Ma il *Teatro comico? L'Impresario di Smirne?* le migliori commedie del Sografi? il *Goldoni* del Ferrari e tante altre commedie fortunate dove si canzona la gente di teatro? Dove satira più pungente delle gelosie, delle invidie, dei dispetti di quel grande piccolo mondo?... No. La ragione vera è che ogni prima attrice considera un lavoro così saldamente appoggiato alla protagonista come questo — sua fatica particolare, anzi unica. Non vi scorge dunque che la propria parte... Io so d'un'attrice insigne che, scheletrita a forza di tagli la commedia tanto che l'episodio della boccettina per esempio non aveva più senso comune, voleva che i mozziconi di scene, dov'ella non entrava, si recitassero con la rapidità del vento. Impaziente di tornar in scena dava a questo suo desiderio nervoso rincalzo dalle quinte — e i disgraziati compagni sotto l'incubo di sì gagliarda pressione non sapevano più quel che si dicessero. Chi non conosceva la commedia stentava a raccapezzarsi...

Non questo però avrebbe potuto addurre a scusa dell'ignoranza sua quel giornalista romano che dopo il secondo atto della *Locandiera* s'avvicinò a Gabriele D'Annunzio, allora modesto cronista della *Tribuna*, e con molta serenità gli disse: « Io mi secco. N'ho abbastanza per il resoconto, ma mi faccia il piacere, mi dica lei come finisce... »

Fuori d'Italia la furia eliminatrice non si ferma al sacrificio delle due commedianti, ma lascia a contendersi il cuore della bella locandiera solo il cavaliere e Fabrizio. Così in Francia Flins des Oliviers, in suo fortunato e pur non felice rifacimento, plagiato più che imitato in Germania dal Blum. E va più in là il Flins. Le arti della lusinghiera vogliono il castigo meritato. Fabrizio per punire la sua civetteria rimanda le nozze a un giorno che forse non doveva arrivare mai. » Je vous épouserai — le dice ironicamente — quand vous serez parfaite». Con questo il francese svisa d'un colpo il carattere dell'ottimo cameriere, sa dio quanto incapace di un gesto così risoluto, e pur quello della commedia goldoniana priva così del tradizionale lieto fine.

Teresa Franchini nella « Locandiera ».

Vi furono e vi sono encomiabili eccezioni. Nel 1905 al Costanzi di Roma Teresa Franchini in compagnia Fumagalli diede una riproduzione quasi integrale del capolavoro e a quel fervido panegirista del Goldoni che fu Domenico Oliva parve d'assistere a una «prima recita.» In Germania, dove già il Goldoni tanto si compiaceva che il suo teatro godesse favore, anche di recente — sullo scorcio del 1920 — *La Locandiera* nella buona traduzione del Haarhaus e senza sconcie mutilazioni ebbe una fortunata serie di recite nel *Theater in der Königgrätzerstrasse* (curioso modo di battezzare un teatro!) di Berlino, interpreti Else Heims e un ottimo complesso.

Ma più che gli artisti di mestiere rispettano Goldoni — sia per quella caratteristica loro insaziabilità di parti e di parte come per la scarsa pratica delle cesoie norcine — i filodrammatici. Ai quali, sempre numerosi e operosi dentro e fuori de' patri confini - Mirandolina è ognora cara e presente. A Vienna in piena guerra i bravi figlioli dei nostri profughi recitarono *La Locandiera* tale e quale il suo babbo la creò con forte concorso e consenso di pubblico. Certo il Goldoni — che nella guerra dei sett'anni s'era levato con mirabile serenità al di sopra d'ogni competizione augurando l'alloro a chi n'uscisse vincitore e sincero compianto al vinto — era parso ben innocuo. Ma forse la grande guerra non l'avrebbe trovato così olimpicamente imparziale.

Bandiera sempre gioconda di colori e di vita la commedia goldoniana in persona della scaltra albergatrice fiorentina trae seco ancora, oltre il tempo e i mutati costumi, la folla. Ascoltati con rassegnazione « grotteschi » e commedie paradossali — indigesti travestimenti italici dell'arguto teatro del Shaw — si torna volentieri a Mirandolina e ai suoi proci. Anche quando molt'anni fa i primi drammi di Gabriele D'Annunzio parvero additare alla poesia drammatica nostra un indirizzo nuovo, non accolto da unanime plauso di spettatori, accadde una sera al *Valle* di Roma che Eleonora Duse, interprete prima del *Sogno d'un mattino di primavera,* ripresentatasi subito dopo nelle graziose vesti della locandiera, venisse accolta da tutto il pubblico al grido di *Viva Goldoni!* Era il respiro dopo l'oppressione, l'aria libera dopo il chiuso della patologica concezione.

Morirono sul palcoscenico regine e principesse, dame e cortigiane, mogli adultere, ragazze sedotte — non la modesta locandiera fiorentina. Salvo qualche svenimento che capita solo nel momento buono la sua salute supera mirabilmente cinquantenari e centenari. Mirandolina non muore. Quel suo terribile ferro da stirare, come impose rispetto a corteggiatori intemperanti, sa tenere a distanza anche quella pretenziosa razza di necrofori che sono gl'innovatori drammatici.

E. MADDALENA.

COMICI NAPOLETANI A TRIPOLI NEL 1920

di Amilcare Laurìa

da "La Lettura" del novembre 1921

COMICI NAPOLETANI A TRIPOLI
NEL 1820

La vecchia Compagnia Comica napoletana del Teatro San Carlino.

Vincenzo Santelia (il brillante) - Giovanni De Chiara (il caratterista) - Antonio Petito (il più famoso Pulcinella) - Andrea Natale (il siciliano) - Davide Petito (Pangrazio Ciscigliese) - Pasquale De Angelis (il buffo Barilotto) - Marianna Checcherini (la caratterista) - Pasquale Altavilla (il celebre generico e commediografo del « San Carlino ») - Rosalia Linder (la servetta) - Raffaele De Napoli (« il guappo »).

Il vecchio Don Gaetano Petito continuava: — Voi credete io v'abbia raccontato finora le maggiori peripezie di quel nostro sventuratissimo viaggio, e v'ingannate; attento, dunque.

Don Salvatore Petito « Il Pulcinella delle Dame », come lo chiamava il suo pubblico per la graziosità e la morigeratezza della sua recitazione, e, più ancora, delle sue improvvisazioni, pareva avesse persa la testa, dopo l'assassinio del suo amico Don Vito Caligiuri, divenuto capo-brigante. E questo appunto dovè esser causa della sua testardaggine di partire da Malta con quella specie di nave.

Bisogna ricordiate che Don Salvatore Petito, mio padre, aveva per compagna Peppina Errico, che sposò al suo ritorno a Napoli. Ella divenne poi la proprietaria del celebre teatrino della Marina, che prese il suo nome: il *Teatro Donna Peppa*. Di figli ne aveva due soltanto; questo vecchio che vi parla (allora non ancora decenne) e sua sorella Rosina, minore di lui.

Compagni di viaggio per la Grecia erano alcuni cantanti della vecchia opera buffa napoletana; fra i quali il basso comico Luigi Manna ed il librettista Lorenzo Camilli, siciliano, con due sorelle, cantatrici entrambe.

Dunque dovemmo imbarcarci sur una decrepita goletta, quasi tenuta su con le corde, che trasportava vecchie armi in Grecia; or poichè, poche settimane prima, quel legno aveva già tentato il mare, ed al primo fortunale era tornato a precipizio in porto, tutti scongiurarono mio padre che, per l'amore di Dio, non viaggiasse su quella goletta!... Fiato sprecato! e c'imbarcammo.

Partimmo all'alba; e fin dalla prima notte ci si manifestò la malaventura, perchè si scatenò tale tempesta, da far girar la nave sull'onda nera.

Eravamo tutti avviliti sul cassero, quando, fra il tremendo clamore dei cavalloni spumeggianti, udimmo un urlo disperato, seguito da orribili bestemmie. Urlava il capitano: la goletta aveva perso il timone!....

E fu in quella prima notte spaventosa di mare che egli fece il voto di sposar Peppa non appena tornato in patria.

Per più di una settimana fummo il sollazzo de' venti e del mare, inermi come eravamo a difenderci dagli uni e dall'altro.

Venne la calmeria; la speranza si riaccese a bordo; ma fu breve, chè la nostra immobilità in alto mare finì per parerci più pericolosa della tempesta stessa, fermi ad aspettare la morte per inedia.

E difatti i viveri, imbarcati per la sussistenza d'un paio di settimane al più, principiavano a mancare; ed i patimenti a diventare insostenibili.

Finalmente, di viveri, sulla nave, non ne

restò neppur l'ombra; onde principiò presto quello strano odio vicendevole, prologo agli atti più disumani; allorchè, verso l'alba d'una di quelle desolanti giornate di calmeria, ci si presentò innanzi un nostro servo atterrito così da non parer più lui: egli venne ad annunziarci che a bordo si era deciso di scannare uno dei compagni di sventura perchè servisse da pasto a tutti gli altri, e che la scelta.... voi indovinate su chi fosse caduta? sul ragazzo Gaetanino: proprio su me!

Come una furia, mia madre balzò dalla cuccetta; le tenne dietro il marito, armato di un rasoio; e lì sulla tolda, entrambi minacciarono di sgozzare il primo che s'accostasse a me. Il capitano allora giurò che il servo si era ingannato: la ciurma si contenne la fame.... ed io non finii in arrosto.

Ma finalmente la mattina appresso cessò l'esiziale calmeria col levarsi d'un vento violentissimo, che c'investì con forza tale da portarci in un attimo lontani.

Volavamo sull'onde da averne le vertigini, quando, ai primi raggi del sole, la vedetta gridò: « Terra! Terra!... ».

Mezz'ora dopo, si principiò ad intraveder sull'orizzonte certe dune, e, poco dopo pianure infinite. Il capitano riconobbe le coste della Tripolitania.

Gaetano Petito nel 1894.

Ad un mezzo chilometro dalla terra, furon gettate le ancore, e fu fatta calare in acqua l'unica barca che pendeva da poppa: una miseria di barca, ahimè! nella quale entrarono tre marinai, traendosi dietro una gomena, di cui l'un dei capi restò attaccato alla goletta, l'altro fu portato ad assicurar la nave alla terra; ed, a forza di remi, la barca giunse agli scogli della riva.

Noi con che ansia la seguissimo, non vi dico; respirammo sol quando l'altro capo della gomena fu solidamente legato agli scogli.

Ma, nel suo ritorno, la vecchia barca urtò col fondo in uno scoglio a fior d'acqua, sfasciandosi, così che i tre marinai dovettero tornarsene, nuotando, alla goletta. Senza più imbarcazioni, ci vedemmo di nuovo perduti.

Ed eravamo da poco tornati in preda alla disperazione, quando il capitano commise l'imprudenza di manifestare il suo sospetto che la mattina seguente il vento si sarebbe cambiato, e se la gomena, perciò, si fosse spezzata, saremmo stati risospinti in alto mare.

Ed allora chi della goletta commise la pazzia di spezzar la gomena con un colpo di scure?! Non si seppe mai.

Nondimeno, quando vedemmo la nave volar verso terra, tutti, in una gioia frenetica, urlammo: salvi!... salvi!... salvi!...

Giunti sulla riva, tutti ci gettammo bocconi a baciare la terra.

Frattanto, il sole ardente ci bruciava, così che i marinai, tornati a bordo in fretta, costruirono alla meglio una zattera, e portarono a terra le vele della goletta, con le quali composero una gran tenda.

Allora mio padre comunicò ai compagni la preoccupazione di poter essere assaliti dai ladroni, di momento in momento, in quelle lande desolate ove ci aveva gettati il destino, tra montagnole brulle ed arena all'infinito, senza la consolazione di un filo d'erba; i compagni, con lui, pregarono il capitano di mandare a prender armi a bordo.

Pure acconsentendo, il capitano rise; egli, che già altre volte aveva approdato in quei paraggi, rassicurò i naufraghi che ben presto avrebbero sperimentato che fosse l'ospitalità araba.

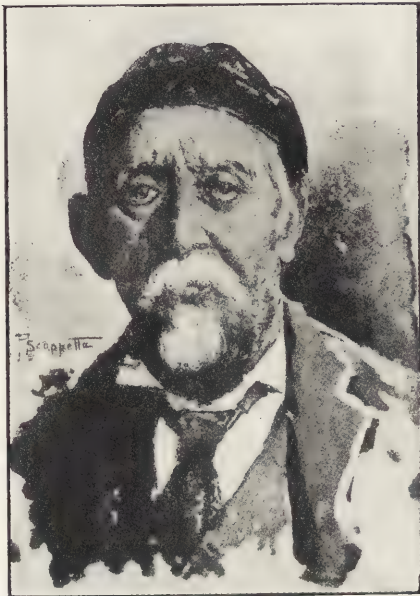
E difatti, la mattina dopo, quando ci destammo, rimanemmo sorpresi così da creder di fare un nuovo sogno: inquadrato dall'apertura della tenda, sullo sfondo d'un limpido cielo azzurrino, se ne stava a guardar noi, poveri naufraghi, la benevola figura di un beduino, sur un amore di cavallino bianco; un largo « burnus » del color dell'avorio che gli formava turbante intorno al capo, frenato da una fune di paglia, gli scendeva giù fluttuando lungo la snella persona. La faccia magnifica, abbronzata dal sole, adorna da barba fluente e riccioluta, color del cioccolato, era atteggiata alla più schietta benevolenza.

L'intera tenda si mise ad urlar dalla paura, e l'arabo per rassicurarci, prese a gettare una quantità di zuccherini a noi fanciulli.

— Non li mangiate, per carità!!! — ci gridò la mamma, fulminandoci con gli occhi da spiritata: credeva volesse avvelenarle i figli, ma già noi ragazzi avevamo tutto avidamente ingozzato; e poichè l'arabo ebbe compreso lo spavento che incuteva ai naufraghi, si tolse dalla sella alcune bestie morte, e le lanciò nel mezzo della nostra tenda.

Il capitano, raccoltele, ce la mostrò, compiaciuto

— Questa è cacciagione superba: la Tripolitania n'è piena; su, dunque, ad arrostirla per cavarci la fame

Nè la munificenza dell'arabo era peranco

terminata: egli slegò di dietro alla sua sella dorata un carratello; si volse a mia madre, col più gentile sorriso, e le fè cenno d'accostarsi, per consegnarglielo.

Or poichè in quell'atto v'era così cordiale gentilezza, mia madre, senz'oltre sospettare, sturò il carratello, versò in un bicchiere un dito del liquido che conteneva, e portatoselo alle labbra:

— Latte simile non ne ho saggiato mai! — disse, poi ne bevve due bicchieri colmi, e dispensò il resto agli altri.

L'arabo che, nel vedere i naufraghi bere il suo latte, mostrava la maggior soddisfazione, con mimica agitata, rivolto alla goletta, che si disegnava sull'acqua cristallina, ci mostrò di aver capito come ci trovassimo sulla sua terra.

Ed allora mio padre e mia madre, mimi egregi per la loro professione, narraron meravigliosamente all'arabo tutte le nostre vicende, mentre l'arabo comprendeva: lo dicevano i suoi occhi lucenti di lagrime, ma più ancora l'impeto della commozione, onde alla fine, volle baciare ogni naufrago sulla spalla sinistra.

Allorchè quella scena fu chiusa, mio padre mise nella mano dell'arabo una sterlina fiammante, per ringraziarlo di tutto quanto ci aveva portato, ma colui la restituì immediatamente come se gli avesse scottato la mano.

E tornò, l'indomani; così lo vedemmo ogni mattina, fino al nono giorno, in cui venne accompagnato da un giovane, arabo come lui. Riunì i naufraghi, e fece capir loro che per alcuni giorni ci avrebbe affidati alla custodia di quel suo compagno; ma che presto sarebbe tornato per accompagnarci a.... a...? Nessuno comprese il sito dove si recava, per poi tornare e menare anche noi colà. Ogni mattina, noi sventurati volgevamo gli occhi ad un altipiano che azzurreggiava verso oriente, sullo sfondo di quel cielo sempre dolcemente limpido, che s'incendiava magnifico al tramonto: il luogo pel quale il nostro angelo custode era sparito.

Il poeta Lorenzo Camilli, una mattina ci chiamò tutti, e:

— Fissate bene gli occhi colassù, all'altipiano — ci disse — oh, non vi pare che qualcosa si mova discendendo alla pianura.... qualcosa, che, or sì, or no, scintilla al sole?...

Tutti gli demmo ragione.

— Ma sono uomini, vi dico!... — ci gridò il capitano — guardate meglio: è tutta una schiera di armati, le cui armi rifulgono al sole....

— Dio! vengono ad assalirci!... — urlammo tutti.

Frattanto, il giovane arabo che sino allora ci aveva guardato sorridendo della nostra sorpresa, quando si accorse del nostro sbigottimento, tentò rassicurarci con mimica furiosa; ma non vi riuscì, chè nessuno gli badava, tale il panico onde eravamo invasati tutti, sì che a precipizio nella zattera, un momento dopo eravamo tornati sulla nave maledetta; sul cassero della quale gli uomini si misero a passeggiare, armati grottescamente di que' vecchi fucili.... che la Grecia aspetta ancora.

Donna Peppa.

Da lì ad un'ora, ad un grande sbalordimento, tenne dietro la più bella esaltazione davanti alla splendida processione di magnifici orientali, ornati d'oro e d'argento, dai candidi mantelli, svolazzanti sui cammelli che montavano, o sui bei cavallini, del più puro sangue arabo, preceduti da un solenne vecchione con la lunga barba bianca....

La sontuosa processione araba, giunta alla

riva, si dispose così come un compositore di balli del nostro teatro San Carlo l'avrebbe fatta disporre. Dopo qualche minuto di silenzio religioso, prima il vecchione, poi tutti gli altri levarono le braccia al cielo, gridando in coro parole incomprensibili a noi della nave.

— Chi sono?! — Gesù, che vogliono?! — Che risponderemo?! — Che faremo?!.. — ci domandavamo al colmo dell'imbarazzo.

E meno male che, di dietro a tutta quella gente si fa strada un signore vestito all'europea, col fez in capo, per avvicinarsi alla riva, e pronunciare ad alta voce qualche parola in inglese, volgendosi a colui che gli parve essere il capitano.

Ne ringraziammo Dio: gli arabi avevano portato con sè un interprete; il capitano, il poeta Camilli e parte della ciurma, comprendendo la lingua inglese, si misero presto a parlar di lontano con quell'europeo.

Sulla zattera che ci riportava alla riva, mia sorella Rosina ed io, che invece di esser presi dalla paura alla vista della fantastica processione, avremmo voluto scender giù immediatamente per vederla da vicino, indovinate un po' che immaginammo?... una sorpresa agli arabi, tale da farci entrare a primo incontro nelle loro buone grazie. E non appena a terra, difatti, ci mettemmo a ballare, in mezzo a loro, un passo a due orientale, che avevamo visto eseguir tante volte ai nostri genitori sul teatro.

Il successo fu colossale!

A principiare dal gran vecchio dal barbone bianco, tutti ci vollero baciare e fecero a gara in regalarci dolciumi, datteri.

Non appena tutti i naufraghi furono scesi dalla goletta, fecero presto a fraternizzar con que'buoni arabi.

La tribù dormì sotto la tenda sfarzosa che s'era portata dietro sui cammelli e che aveva innalzata sulla riva; il giorno seguente, che festa! Gli arabi più giovani ci cantarono le loro molli canzoni d'Oriente, ci fecero vedere que'loro balli così caratteristici, accompagnati dai curiosi stromenti; e finirono col farci assistere ad una «fantasia» eseguita da ventiquattro giovani, sui loro superbi cavalli....

Lo credereste?... la gioia aveva fatto andare in visibilio mio padre in modo che poco mancò e non andasse ad offrire a tutti quegli arabi la scrittura in massa pel teatro San Carlo!

E dopo altri tre giorni di pranzi e feste, la tribù dovè ripartirsene; ma senza interamente abbandonarci, chè ci lasciò cinque cammelli coi cammellieri mori, tre casse d'ogni sorta di provvigioni e dieci uomini di scorta.

La settimana seguente, poichè si fu spogliata la nave, partimmo tutti.

Si viaggiò solo di giorno, perchè la notte s'era obbligati a sostare, non soltanto per riposarci, ma per paura delle belve.

E viaggiammo così, noi sui cammelli e i beduini sui loro cavalli; bruciati dal sole, tormentati siffattamente dagli insetti, da averne la pelle coperta di pustole.

Valicammo un'infinità di altipiani, sterminate pianure ricoperte di sabbia, trovando rare oasi; e sole, sole, sempre sole che ci entrava nel cervello.... Quei dodici giorni furono eterni per noi! La notte, sotto le tende, poi ci sentivamo pressochè asfissiati....

Una mattina, appollajato sul mio cammello, mi divertivo a udire il grido gutturale che emetteva, ogni tanto, il moro, per farsi ubbidire dalla sua buona bestia; quando, ad un tratto, fui preso dalla brutta tentazione d'imitare quel grido, e vi riuscii facendomelo scattar nell'ugola più volte di seguito, senza sapere che, emesso così, quel grido serviva per far comprendere all'animale di doversi inginocchiare per far discendere colui che gli sedeva fra le gobbe; epperò, il cammello s'inginocchiò bruscamente, ed io, dalla scossa inaspettata, andai a gambe all'aria!... Il diavolo volle che andassi a batter della testa sur un qualche corpo duro, ferendomi in malo modo.

Lesto, il cammelliere raccolse una manata di sabbia per strofinarmi il capo e chiudere la ferita. Non l'avesse mai fatto, chè un granello di arena vi restò dentro.... e otto anni di sofferenze alla testa, che nessun medico capiva!... Finalmente, a Napoli, un chirurgo ne comprese la causa, e mi fece l'operazione.... A voi, guardate, c'è ancora la piccola cicatrice!

Forse la scena più commovente dell'intero viaggio fu il nostro ingresso triofale a Bengasi.

In sull'alba, a pochi chilometri dalla città, riudimmo, per la prima volta dopo l'imbarco, il canto del gallo. Piangevamo tutti; mio padre, singhiozzando, ordinò ai compagni che s'inginocchiassero con lui per ringraziar Dio d'averci concessa la salvezza.

Alle porte della città, ci parve l'intero paese si fosse riunito intorno a quei della tribù, i quali eran venuti a salutarci là, e non appena ci videro spuntare, ci accolsero assordando l'aria con grida di gioia.

Oh! le turbe variopinte di orientali, sotto la viva lucentezza di quel cielo, col gran mare cerulo per isfondo, che quadro di magica bellezza!...

La prima cosa che mi colpì di poi, furono le lunghe distese di casette tutte bianche: le ricordo come in sogno quelle basse costruzioni che somigliavano cortili, mancanti dei piani superiori, sparsi di *bazars,* fra i più belli di quelle città.

Tutta Bengasi era in festa pel nostro arrivo; da per ogni dove stendardi verdi con la mezzaluna, bandiere, pennoncini, ghirlande, drappi ricchissimi, alcuni come tempestati di gemme.

E quegli arabi erano tanto buoni!... a misura che trascorrevamo il tempo in mezzo a loro, ne conoscevamo meglio l'indole ingenua, primitiva, patriarcale.

Basta, fummo accompagnati all'estremità del paese, ove s'ergevano alcune palazzine di europei.

Ad una di essa, sotto una graziosa veranda, scorgemmo due gentili figurine di fanciulle, bionde e sottili, sedute ai due lati d'un vecchio lungo lungo, con basette britanniche ed una gran pannocchia di capelli giallicci sul capo. Lo guardammo meglio, ed il cuore ci

si strinse: dagli occhi che vagavano desolatamente nel vuoto ci accorgemmo che lo sventurato era cieco.

L'interprete ci disse che quella palazzina, con alcun'altre affianco, eran dei Consolati europei; ed il vecchio cieco era il console inglese, con accanto le figlie.

Prima di andare a riposarci volemmo presentarci alle autorità dal paese, sempre in compagnia dell'interprete; dalle quali avemmo le migliori accoglienze. Assegnarono cinque *parà,* mezza lira al giorno, a ciascuno di noi finchè non avremmo trovato la opportunità del rimpatrio.

L'interprete ci obbligò a fare un'altra visita in quel nostro primo giorno a Bengasi, e ci menò tutti al suo Consolato, ove trovammo una davvero gentile persona in un giovanotto, figlio del console, che faceva le veci del padre cieco. E quell'eccellente signore, così disgraziato da pochi anni che aveva perso gli occhi, sopraggiunse mentre discorrevamo col figlio, in compagnia delle sue belle figliuole, le quali anch'esse vollero conoscere i naufraghi.

Antonio Petito.

E da quella sera l'intera famiglia del console ci prese in così grande simpatia da offrirci, da lì a poco tempo, ospitalità nella propria palazzina. Mia madre divenne una specie di governante delle due signorine; mio padre, il «maestro di sala» della famiglia.

Nè soltanto i tre figli del console furono scolari di Salvatore Petito a Bengasi, ma parecchi altri ne trovò fra la colonia greca ed inglese. Un armeno che straziava i visceri con un'ira di Dio di violino, accompagnava mio padre nelle sue lezioni, ed io lo seguivo per ajutarlo nelle «figurazioni da ballo».

Se mi si voleva bene a Bengasi?!.... non trascorsero tre giorni dal nostro arrivo che una turba di piccoli arabi d'ogni condizione, accompagnandomi dovunque andassi, faceva fin l'impossibile per divertirmi. Troppa delizia, chè, pochi mesi dopo, venne il rovescio della medaglia. Incominciai a destarmi, insolitamente a tarda ora, con la testa così pesante come se me l'avessero riempita di piombo ed una fitta tremenda in mezzo al cranio. Voi avete già capita la causa di questo malore insopportabile, che finì coll'impedirmi persino di seguir mio padre nelle sue lezioni di ballo: quel certo granello di sabbia chiedeva, di così mala grazia, d'andarmi via dal capo; ed io soffrivo, persuaso da tutti che, acclimatato all'aria del paese, il mal di capo sarebbe passato....

Ma ci accadde di peggio; un giorno, mio padre si sveglia con gli occhi enfiati, pieni di sangue. Il console, la famiglia, tutti di casa ne sono disperatissimi, perchè Don Salvatore ha da partire immediatamente se vuol conservar gli occhi: proprio a quella maniera principiò l'oftalmia che accecò quel povero vecchio inglese.... non v'era tempo da perdere!

Voi che avreste fatto?...

Proprio in quei giorni v'era l'occasione della partenza per Trieste d'un brigantino, buon veliero.

E fu tanto triste il giorno della separazione da quella cara gente ospitale della famiglia inglese, da quegli arabi.... che han cuore di veri cristiani, da Bengasi, dai compagni di sventura, i quali vollero restar tutti laggiù.... laggiù dove anche noi credevamo di dover continuare a vivere!...

Partimmo; ma non più in quattro di famiglia, in cinque, chè Donna Peppa Petito portava dentro di sè un demonietto il quale sarebbe stato la gloria della famiglia e dell'arte comica napoletana: Antonio Petito era stato generato a Bengasi.

AMILCARE LAURÌA.

Adelaide Schiano ed Antonio Petito nella parodia del «Trovatore».

NOVELLA)

Il dottore fermò la cavalcatura dinanzi alla porta della casupola, picchiò sull'uscio con il lungo bastone.

L'ispida barba del sanitario usciva arruffata dal bavero del cappotto alzato fino sotto gli occhi, il naso rosso splendeva come un piccolo fanale acceso.

La porta rimaneva chiusa. La tramontana soffiava tormentosa lì davanti all'uscio di quella casa situata proprio nel crocevia di due straducole del paesetto dentro le quali vento freddo s'incanalava fischiando.

Il medico schiacciò fra i denti una mezza bestemmia, fece avvicinare ancora la cavalcatura alla porta, picchiò sodo con il bastone.

Una donna giovane e forse bella se meno macilenta in viso e meno arruffata e stracciona, venne ad aprire. Osservando il dottore con grandi occhi melensi, esclamò:

— Madonnina! E' lei, signor dottore?

— O chi ha da essere! il Padreterno? — replicò l'uomo della scienza. — Non è venuto vostro marito a chiamarmi di furia? Che c'è di nuovo?

— Eh, signor dottore! — sospirò la donna e gli occhi le si empirono di lagrime. — C'è che Milio sta sempre male.

Il dottore scavalcò lentamente, brontolò lasciando la staffa, ma abbastanza adagio da non farsi sentire dalla donna:

— Starà male fino a che non sarà sottoterra.

Poi passò le redini della cavalcatura, alla quale la tramontana arricciava il pelo da orso, arruffava la criniera e sventolava la coda ad una campanella di ferro murata presso la porta, ed entrò.

Era una piccola cucina con l'impiantito di pietre mal connesse e il soffitto di stecche di castagno intrecciate fra le travi, a cui sovrastavano, come coprime, lastre di lavagna in luogo di docce e di tegole. Il fumo di dentro e l'acqua di fuori traversavano facilmente quel tetto primitivo. Le muraglie erano nere, nero l'acquaio, nerissimo il camino, dove quattro tizzi semispenti e molta cenere dovevano scaldare un paiolo e un pentolo.

Tre bambine cenciose sporche ma bellissime e bionde stavano raggruppate vicino al fuoco appollaiate su di una panca rozza scavata in una grossa scorza di quercia e ritta su quattro pioli.

La più grande delle bambine giuocava con un gattino secco strinito, giallo e bianco, la mezzana mangiava una fetta di polenta, la più piccola si puliva il naso con le mani.

— Vuol vedere Milio? — domandò stupidamente la donna.

— Eh! O che cosa sono venuto a fare? Sì che lo voglio vedere.

— Si vuole scaldare un poco, sor dottore? Levatevi di lì voialtre — urlò la madre alle tre biondine che si mossero come non fosse detto a loro.

— Levatevi di lì ho detto, moccolone! — Stridette irosa la donna facendo il gesto di prendere sul piano del camino la paletta della cenere.

Il solo gattino obbedì e scappò a coda dritta.

— Lasciatele stare — comandò il dottore. — Lasciatele stare, non ho freddo, poi ho furia di visitare il malato, ho da fare altre visite ancora. Dov'è il vostro ragazzo, sarà a letto? Quando è peggiorato?

Si levò il pastrano e lo mise a traverso alla panca; apparvero al dottore la sarga di frustagno lisa ne'gomiti, i calzoni di mezzalana, gli stivali rattoppati. Il buon uomo si mise una mano in sarga, cavò un pugno di castagne secche e le distribuì equamente alle tre bambine.

— Come ti chiami te?

— Sunta.

— E te?

— Ciuccia.

— E te?

— Bita.

Intanto la donna diceva:

— Tanto di peggio il citto non pare che

NINO MARTOGLIO

di Ugo Fleres

da "La Lettura" del dicembre 1921

NINO MARTOGLIO

Coloro che più furon percossi dalla notizia della morte di Nino Martoglio cominciavano appena a provare il lenimento del balsamo dei balsami, il tempo, quando si è insinuata nei giornali una notizia in aggiunta, con l'effetto d'un urlo ove stentava a tornare il sonno, d'un veleno ove bruciava ancora la piaga. S'è vociferato d'un infermiere dell'ospedale in cui la disgrazia accadde, non so bene, un infermiere che in agguato aspettava un medico per accopparlo, e per isbaglio, nella penombra, colpì con una stanga alla fronte il Martoglio e poi ne buttò la salma nella canna d'un ascensore non costruito. Nulla di ciò; del resto, o secondo la prima versione o secondo quest'altra, — il Martoglio sia rimasto vittima d'un caso stupido e atroce, o sia stato trucidato per uno spaventevole errore, il crimine del destino non muta.

L'ULTIMO RITRATTO DI NINO MARTOGLIO.

Ma perchè scalpitare sulla fossa recente, strepitare intorno alla famiglia esterrefatta ancora? No no, niente errore, niente delitto, se non è errore, se non è delitto l'inesplicabile incuria per la quale la porta della canna da ascensore, una minuscola voragine di cinque metri, restava aperta, o più esattamente, chiusa senza chiave, senza spranga, così come l'uscio d'una stanza di passaggio. Certo siam costretti a pensare che dunque non vale esser prudente, accorto, valido, coraggioso, — tale era Nino; — dietro una porta, al buio, ci si può sempre occultare un tradimento, e addio! — una splendida fiamma di vita, calore d'affetto e luce d'intelligenza, si spegne a un tratto.

E chi sa com'è avvenuto? E' probabile che quella porta sia rimasta serrata per lungo tempo, e serrata la si credesse tuttora, com'è l'altra che dà sulla medesima buca ed è addirittura inchiodata... Inutile, inutile e vertiginoso strologare sulla tetra squallida disgrazia. Della quale, ecco quel tanto che sappiamo con certezza.

Da circa due mesi il Martoglio villeggiava con la famiglia in casa Amodeo, a Giardini, marina di Taormina, a metà strada fra Messina e Catania, quando il figlioletto Marco, tredicenne appena, fu colto da febbre insistente. La madre se ne sbigottì, i sintomi accennando a tifo; e nel pomeriggio del 15 settembre lei col marito e il piccino malato corse a Catania, dove Nino trovò modo d'allogar subito in un padiglione dell'ospedale Vittorio Emanuele il figlio e, per assistenza, la moglie. Scendeva la sera, quand'egli aveva provveduto e accomodato ogni cosa. Già tutto lui: quello sbarazzino scrittore da teatro sbrigava tutto lui in casa, marito ottimo, ottimo padre... Mi par di vederlo, vestito di grigio, un po' da marinaio, — chè una cert'aria della brevissima carriera navale traversata nella pri-

ma gioventù, Nino la serbò sempre, — lindo e svelto, con la barbetta accurata e il naso al vento, si accorge all'ultimo minuto che la sua Elvira à scordato l'orologio. Come fare per conoscere lo svolgimento della febbre durante la notte, d'ora in ora? Bene, tutto è a posto, anche

Licia.

la cena della signora; ed ecco dunque l'orologio; e non ci vuol altro. Nino cava il proprio orologio e lo porge alla moglie che vide incosciente il minuto supremo... Nino baciava intanto il malatuccio, e via! Il minuto segnato dall'orologio nel punto ch'egli se lo trasse dal taschino; il bacio al malatuccio...

Marco.

Il resto è bujo.

Pochi passi in un corridojo illuminato, in fondo a cui c'è una porta a due battenti che si aprono in fuori. E Nino aperse. Il resto è bujo.

A casa della nipote lo aspettarono, giacchè egli doveva passar la notte lì, in città; invano. A la villa Amodeo lo aspettarono più tardi, giacchè la mattina egli doveva recarvisi per prendere i tre figlioletti rimasti in campagna, la primogenita, Licia, la terza e il quarto, Maria e Bruno; invano. E la sera, finalmente, non so da chi nè come, giù nella buca dell'ascensore non costruito, fu scoperto il cadavere del poeta, con la testa spaccata, in una pozza di sangue.

***

Nino Martoglio era l'uomo di teatro nel più genuino e pieno significato della parola: interprete, combinatore, suggeritore e direttore insieme, e, occorrendo, impresario a volta a volta, — autore, sempre. Tale fu il veneziano Giacinto Gallina, tale è oggi il fiorentino Augusto Novelli. E se leviamo lo sguardo in alto e lontano, vediamo tale il Goldoni, e oltrepassando le Alpi, tale un Molière, tale uno Shakespeare. Quando trenta e anche vent'anni fa Nino era giornalista a Catania, burlando, polemizzando, battendosi, era anche già comediografo. Non lo sapeva, forse, ma il suo «D'Artagnan» valeva esclusivamente per i versi e le prose in vernacolo, di figure o di caricature paesane, in ispecie per certi dialoghi svolgentisi tra i suoi primi personaggi comici, il padre dei quali à il nome di Don Procopio Ballaccheri, — personaggi che per scenario ànno un cortile della Civita, il quartiere popolaresco di Catania. Non la critica del milanese «Guerin Meschino», non il pupazzetto del romano «Travaso»; il catanese «D'Artagnan» aveva però quei dialoghi in vernacolo e anche con un tantino di gergo, le prime scene del teatro Martogliano.

Poi son venuti i versi, che leggiamo raccolti nella *Centona* (zibaldone), alcuni dei quali, come dice al Capuana l'autore in una lettera che apre il libro, — stampati «mano mano nelle sedici annate del *suo* battagliero e popolare D'Artagnan». Ebbene, quel che c'è di meglio nella *Centona* è comedia o dramma. Anche un altro dei migliori poeti dialettali d'oggi, il napolitano Salvatore Di Giacomo, à efficacissimi elementi teatrali nella sua produzione poetica, la maggior parte prettamente lirica, talora quasi cantata. E al paragone non emergerebbe la drammaticità della *Centona,* se vi si trovasse solo il rapido, schietto, vibrante dramma *'A tistimonianza;* emerge invece per l'elemento comico sparso a piene mani in forma oggettiva un po' da per tutto, segnatamente nei sonetti degli Ubbriachi sapienti *('Mbriachi scienti).* Basti rammentare i due ultimi, i migliori:

Bruno.

Maria.

L'omu secunnu la tiuria darwiniana e *Lu suli e la luna,* saggi di barcollante logica svaporata, che nel primo conduce alla conclusione che l'uomo «è menzu sceccu e menzu signa» (metà somaro e metà scimmia), e nel secondo dimostra la superiorità della luna in confronto al sole, perchè spunta «quann 'è scuru fittu», e così fa risparmiare il petrolio, mentre

«'u suli nesci a jornu; chi nni fazzu?»

Bisogna risalire a Giuseppe Gioacchino Belli per trovar simili scene o quadretti dialogati; e credo che il Martoglio abbia avuto la mossa da quei sonetti coi quali principiò a farsi conoscere Cesare Pascarella, quando ancora non s'era scostato dal grande predecessore, come fece poi scrivendo *Villa Gloria, La scoperta dell'America* e *Storia nostra.* Ed è notevole che in ogni modo le poesie del Martoglio si accostino alle romanesche anzichè alle napoletane, seguendo del resto la tendenza generale della produzione letteraria isolana, ben più vicina a Roma che a Napoli. Parlo, s'intende, di questi ultimi tempi; la storia della poesia siciliana dei secoli scorsi dice altro. E chiudo la parentesi. Sfogliamo la *Centona* a caso, ed ecco *Lu 'nguentu miraculusu,* ove un ciarlatano ci richiama alla mente il venditore di *glasso veggetale* del Pascarella, tanto da sembrarci la stessa persona capitata in Sicilia. Oppure *Chiaccu di furca* (Laccio da forca, birbone matricolato), capolavoretto che fa pensare al Belli, quando il poeta romanesco dà la parola a questa o quella madre popolana. Ed ecco *'U trissetti, 'A sunnambula,* e così via, sempre scena, sempre personaggi in moto o in chiacchiera, vaniloquii di *'mbriachi* o pettegolezzi di *curtigghiara,* sempre esplicita oggettivazione, nella quale il dialetto è qua e là modificato o saporitamente storpiato a scopo di riprodurre gli sforzi e le buffe pretese dei cerretani o degli *upiranti* per esprimersi in lingua nobile.

Nino Martoglio «D'Artagnan».

* * *

A proposito. Il dialetto del Martoglio è assai diverso da quello che fiorì in Sicilia meglio che mai nella letteratura del Settecento; è, come afferma l'autore, la parlata catanese. E qui è la salvezza. Se Nino avesse seguito l'esempio degl'innumerevoli versaiuoli isolani del secolo scorso, i quali, mirando alla fulgida meteora di Giovanni Meli, usarono il dialetto come una traduzione dalla lingua nazionale, o come una sorella di essa, egli sarebbe rimasto nella nebbia, nel manierismo. Invece no; i suoi personaggi son catanesi, cioè lui è catanese, — fa lo stesso, — e dunque lui parla ed essi parlano in catanese, senza frammetter nessun consiglio di retorica, e neppur di grammatica, fra la percezione e l'espressione, come sarebbe stato inevitabile se il poeta avesse preteso scrivere nel dialetto tradizionale, classico, direi, e quindi non avesse avuto il coraggio di rinunziare alla ricchezza dei vocaboli, alla varietà e flessibilità delle locuzioni. No no, quei personaggi sono o *curtigghiari* o *pedi-di-pilu* (plebe di città e plebe di campagna); niente letteratura, dunque. Il loro linguaggio nello stile è meno lontano da quello del Porta e del Belli anzichè da quello del Meli.

E qui parlo insieme delle poesie e delle prose; ossia mi trovo già in altomare nel teatro martogliano. In fondo il passaggio è come il ponte di Siracusa; ci si transita senz'accorgersi dove termina la struttura naturale e dove s'inizia quella artificiale.

Dire teatro di Nino Martoglio, è quasi dire Teatro siciliano odierno, quantunque il suo orizzonte si restringa fra il golfo catanese e l'Etna, e quantunque tra le opere che oggi vengon recitate dalle compagnie siciliane ve ne sieno di Giovanni Verga, di Luigi Capuana, di Luigi Pirandello, per nominare soltanto i maggiori. Nino però à costruito e vorrei dire à inventato il teatro siciliano nostro, scovando i massimi attori e organandoli in un complesso che, nonostante divergenze, malintesi e scissure — figurarsi come frequenti tra Etnei! — regge tuttora tetragono e fecondo.

Nei primissimi anni di questo secolo egli trovò nella città nativa un «puparo» (burattinajo) straordinario, Giovanni Grasso, ne intuì subito la potenza scenica latente e gli mise a lato compagni mirabili, tra i quali un giova-

Una scena di « L'aria del continente ».

notto bruno e crespo, un mezzo moro, Angelo Musco, destinato a rivelarsi poco più tardi come il polo opposto del Grasso; così che da circa un ventennio il microcosmo martogliano gira intorno a un asse che, da questo giocondo e versatile farfarello, va sino al terribile «puparo». E fra coloro che abbiam detto girare intorno, rammentiamo Mimì Aguglia, Marinella Bragaglia, le due Balestrieri, la Campagna, la Moràbito, la insuperabile generica Rosa Anselmi, e poi il valentissimo Giovanni Grasso junior, Tommaso Marcellini, il Loturco, lo Spadaro, il Pandolfini, nepote del Musco, il Colombo, il Condorelli e via dicendo; è probabile che mi sfugga qualcuno dei migliori nomi.

E si noti che alla creazione di questo teatro d'oggi il Martoglio arrivò attraverso tentativi e disdette d'ogni genere, che pure d'una maniera o dell'altra affermavano la sua poliforme intensa attitudine. Basti ricordar qui il «Teatro a sezioni», al Metastasio, e il «Morgana» al palazzo Brancaccio, quello un teatruccio stravecchio galvanizzato per alcuni mesi, questo un teatro venuto su di sana pianta e inaugurato con la produzione siciliana, entrambi in Roma.

***

Qualcuno rammenta ancora *I mafiusi*, strana rappresentazione che costituiva su per giù il teatro isolano della seconda metà del secolo scorso. Anche allora il tipico autore, il Rizzotto, si presentava attore efficacissimo, direttore, impresario, suscitatore di altri attori, come Enrico Dominicis, nato nella parte di «Ricuzzu», e poi passato al teatro in lingua italiana e divenuto capocomico.

In séguito, nulla più. Dopo un lungo interregno al Rizzotto succede il Martoglio, che, a rigor di termini, anzichè attore dobbiam chiamare interprete, giacchè sul palcoscenico, da attore, non lo si è visto se non per ischerzo, non so più per qual serata di beneficenza, in compagnia di altri comediografi e giornalisti. Attore però in sostanza anche lui. Ricordo una volta in occasione d'una lettura all'Argentina, prima Nino si avanzò dal fondale al cupolino del suggeritore, con quel suo andamento a naso in aria, da capitano sulla tolda, e poco dopo Angelo Musco, imitando in modo strabiliante «so' cumpari Ninu», sebbene in verità di figura non somigliasse punto all'imitato; e gli astanti, che parecchie volte avevan veduto Nino fare il Musco, «so' cumpari Muscu», vedendo ora il viceversa, compresero in un baleno quanto dell'arte dell'attore era già nell'autore, e quanto dell'arte dell'autore era già nell'attore.

Alla prima recita della compagnia martogliana in Roma, quella con cui si rivelò e si affermò all'Olimpia, gli spettatori rimasero pieni di meraviglia, come avanti a un prodigio nuovo. Si rappresentava un dramma di Nino, credo il suo primo lavoro completo per la scena, — intitolato *Nica* (Piccina), titolo d'un gruppo di sonetti della *Centona*, in cui il poeta fa intravedere un'altra Nica, una Nica «scisa di li celi», e poi divenuta tale da farlo gridare: «tu fimmina non si' di puisìa... a cantari pri tia sentu virgogna».

L'attrice che visse allora il personaggio di Nica fu la indimenticabile Mimì Aguglia; e le erano accanto un attore tragico semplicissimo, selvaggio, rauco, tremendo, — Giovanni Grasso, — e un attore comico incredibilmente caratteristico e vero, — Angelo Musco. Oh, chi non à veduto il Grasso e il Musco di quel primo tempo non può formarsi una congrua idea di quella rappresentazione. Il favore publico, il frenetico applauso continuato li à poi ben bene plasmati a modo suo, ora persuadendoli, ora costringendoli a sottolineare, infarcire, ripicchiare, gonfiare.

L'eclissarsi dell'astro maggiore, il Grasso, e

il conseguente ascendere dell'astro minore, il Musco, son fenomeni anch'essi derivati dalla personalità artistica di Nino Martoglio, comica anzichè drammatica, e d'una comicità affatto nuova nel teatro siciliano, così piena di grazia da sfatare una buona volta l'opinione che quel teatro non potesse presentare altro che scene di sangue, gelosia brutale e coltellate.

Pure, avendo dato i primi passi sul palcoscenico con un dramma, *Nica,* il Martoglio si spinse oltre anche su quella via; e lo vediamo nel cupo dramma *Scuru* e in *Altalena,* tradotto quest'ultimo poi dall'italiano in siciliano dal medesimo autore. Ma i suoi capolavori e i suoi trionfi appartengono allo scrittore comico, e propriamente al creatore di Mastr' Austino Miciaciu e di Don Nicola Dusciu, — quello, protagonista di *San Giovanni decullatu*, questo, di *L'aria del continente.* Non basta: nella produzione del Martoglio è così preponderante il comico, che noi vediamo in essa il rispecchiamento, la satira, anche la caricatura dell'intero ciclo teatrale (non lirico), dall'umile e strepitoso spettacolo degli *Upiranti,* — otto sonetti della *Centona*, — a quello smargiasso e muto del cinematografo, — *L'arti di Giufà*, comedia.

Ripeto però che, sebbene altre figure del teatro martogliano meritino il nome di vere e proprie creazioni, come « Sua Eccellenza », « Capitan Senio », il « Marchese di Ruvolito », i personaggi, anzi le persone vive che dureranno più a lungo, accanto al Don Marzio o al Tòdaro brontolon del Goldoni, sono Mastr' Austinu e Don Nicola, il ciabattino saccente e il provincialotto fanatico di mondanità.

Un'istantanea del Martoglio.

***

Ebbene, colui che infuse tanta vita in tanti personaggi, ecco è morto per uno stupido accidente, a cinquant'anni appena, nel vigore e nel fiore della sua produzione. Infatti tre o quattro mesi or sono, non venne qui, qui dove sto scrivendo di lui, sconvolto ancora dalla disgrazia assurda scellerata, — non venne qui per leggere una comedia fresca, lieve, colorita, un fascio di rose?...

C'eran qui Alberto Orsi e un amico dottore; e siccome nel primo atto alcuni ragazzi imitano il gracidar delle rane, per ingannare un tale, Nino, interrotta la gaja lettura, c'insegnò a gracidare. Una cosa semplicissima, diceva. Siamo in quattro? bene, tutt'insieme, celeri e simultanei, il primo ripeta « uno uno uno... », il secondo, « due due due... », il terzo, « tre tre tre... », il quarto, « quattro quattro quattro... »...

Dio mio, ci scherzo, ci rido! Non mi par possibile che, da un momento all'altro, Nino non debba tornar qui fra noi... Via, via!... Parliamo utilmente, se riesce. Ora dunque, legge il primo atto, legge il secondo, uno più vivido e grazioso dell'altro; bene, e appresso? E' terminato! e come?

I due colleghi cominciano a dimostrare la necessità del terzo atto, ma già Nino, bell' e convinto, ne inizia chiacchierando la sceneggiatura. Non può scriverlo subito, perchè quella sera deve partire per Firenze e Milano; lo comporrà in viaggio:

— Niente niente, cosa fatta.

E ripigliammo l'esercizio delle rane che recitano il rosario nel padule: uno uno uno... due due due...

UGO FLERES.

SONO TORNATI GLI AMBASCIATORI...

Se n'erano andati stanchi e delusi dopo aver tentato tutto quanto era nel loro potere per tener l'Italia lontana dal «festino» che si svolgeva in grande stile, ormai, sui campi di Francia, dove, con parole allettatrici e sorrisi promettenti, la chiamavano vecchi e provati amici d'infanzia... Se n'erano andati mentre già alle frontiere carsiche e a quelle trentine tuonavano i cannoni di Cadorna e i primi nuclei di fanti varcavano gli antichi confini.

Il governo di Salandra aveva dichiarato la guerra all'Austria soltanto, ma di fatto tutti gli alleati dell'Austria diventavano nostri nemici. Chi prima e chi dopo, adunque, gli ambasciatori di Germania e di Turchia ed il ministro di Bulgaria avevano richiesto i loro passaporti, consegnati dall'Italia con sollecita compiacenza, ed avevano seguìto il loro collega austro-ungarico. S'erano chiusi in fretta balconi e finestre di Palazzo Chigi e poi, più tardi, quelli di Palazzo Caffarelli: le due storiche ambasciate, nelle cui sale austere si erano succeduti, durante i trent'anni e più della Triplice, uomini dai nomi famosi a tramar politica altezzosa, a danno sempre della «serva Italia», piombavano improvvisamente nel più cupo, tragico e presago silenzio. Poi l'uno e l'altro e infine il Palazzo di Venezia — sede dell'Ambasciata Austro-ungarica presso il Vaticano — erano diventati proprietà dello Stato e il tricolore era apparso sulle facciate come simbolo di non più temibili ed ingrati ritorni.

Il simbolo aveva pronosticata tutta la verità. L'artistico palazzo delle Ambascierie venete ospitò infatti, ed ospita tutt'ora, nei diversi storici appartamenti ed in tutte le sue dipendenze — non so con quanta gioia dell'eminente amico Ojetti — commissioni e sotto commissioni di svariato genere, e nel lussuoso appartamento che fu del Cardinale Cibo ha messo le sue radici, non so come profonde, il Sottosegretariato delle Belle Arti (con quale gioia ti vidi, faccia venetamente e signorilmente franca di Pompeo Molmenti, là ove un giorno dispensavano untuosi sorrisi facce di pretonzoli slavi e croati).

Palazzo Caffarelli ora non è più: è stato addirittura demolito per cercare le basi del Tempio di Giove Statore che... non si sono trovate. L'Italia è povera, dicono, ma per dar qualche gioia a Giacomo Boni, che in fondo se la merita, può anche prendersi il gusto di regalare qualche milione al piccone degli archeologi. Palazzo Chigi è sede del Ministero delle Colonie, ed ha ospitato — ma bada quali strani contrasti opera il tempo! — una Conferenza degli Stati sorti dallo smembramento dell'Impero. E dalla balaustra dell'ampio balcone d'angolo che vide gli stemmi degli Absburgo, garrisce al sole la Croce dei Savoja.

***

Ma la guerra è ormai finita e dal dicembre del 1918 a tutt'oggi sono stati firmati cinque Trattati di pace. Ed essendo questi già ratificati da antiche e nuove potenze d'Europa, rimettono anche l'Italia in istato di buona relazione diplomatica con le nazioni che le furono nemiche, e coi loro... derivati.

Per cui gli Ambasciatori sono ritornati a Roma.

Gli Ambasciatori? è bene specificare: due dei tre Ambasciatori che prima della guerra Roma ospitava. Il terzo è mancato all'appello. O meglio è partito in rango di ambasciatore ed è ritornato in rango di ministro: un piccolo gradino disceso, visto che il suo Stato, un giorno vasto e potente, oggi si è ridotto a proporzioni piuttosto modeste. Gli altri due son tornati tali e quali e sono gli Ambasciatori di Germania e di Turchia.

***

Il primo, il barone J. von Berenberg-Gossler, ha trovato a Roma una brutta sorpresa. Mentre il suo antecessore, il signor von Flotow, nel '15 s'era partito da palazzo Caffarelli, il barone Berenberg, arrivando a Roma, trovò che la sua ambasciata aveve preso quartiere — non imaginate mai dove — in una chiesa. Meno male che la chiesa è Evangelica, quindi in istile religioso per ospitare una accolta di buoni discendenti di Lutero. Ma anche lo stile architettonico è tutto ciò che di più tedesco si possa imaginare: piccole gradinate esterne, arcate basse e massiccie, finestrette minuscole che si rincorrono per i piani d'ogni facciata. M'auguro che, una volta trasportati i locali dell'ambasciata nel palazzo Guglielmi, a questo brutto tempio evangelico l'ufficio competente non dia tempo di sentir sermoni della Riforma ma dia invece un salutare colpo di piccone. All'ufficio archeologico permetteremo tutt'al più di murare una lapide per tramandare ai posteri il fenomeno di un tempio innalzato a Dio e consacrato dalle ambascierie tedesche della prima Repubblica.

La prima Repubblica pare non tenga gran che a sembrare in regime democratico se, a simiglianza dei Dogi veneziani, manda per il mondo ambasciatori di assai aristocratici natali. Io non so se il barone Berenberg ambisca a dichiararsi politicamente democratico: certo è che nell'aspetto e nei modi egli appare

I PRIMI PASSI DI UN CAPOLAVORO

di E. Maddalena

da "La Lettura" del gennaio 1922

I PRIMI PASSI DI UN CAPOLAVORO

PAOLO FERRARI.

I.

Il vicino centenario della nascita di Paolo Ferrari (5 aprile 1822) quante e quali delle sue opere trova vive e vegete? Viva e vegeta sulla scena forse nessuna, e non perchè tutte difettose o lontane ormai dal nostro gusto. Virgilio Talli e a poca distanza da lui la Compagnia Betrone curarono anche di recente fortunate riprese del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, che pur qualche compagnia veneziana porta in giro nella veste dialettale del Morolin. Forse più frequente che non il *Goldoni* appare alla ribalta la *Satira e Parini* tanto diletta — nel suo *Marchese Colombi* — ai nostri caratteristi e al pubblico. Antonio Gandusio si tien cara sempre l'esilarante *Medicina d'una ragazza ammalata*, come a Irma Gramatica piace tuttora quell' *Amore senza stima*, un giorno fortunatissimo, per la figura della moglie saggia e paziente che volge un triste destino a suo favore. Anche il *Ridicolo*, anche il *Duello* e pur la pesante macchina delle *Due dame* fanno qua e là capolino sui cartelloni. Ma sono apparizioni fuggevoli. Le peculiari condizioni delle nostre compagnie comiche, di cui ciascuna fa parte per sè e in tante un artista solo impone il proprio *io* a compagni e a pubblico, non concedono un indirizzo storico-colturale del loro repertorio. Altrimenti almeno il *Goldoni*, il capolavoro, al quale nè platee nè lettori contano gli anni, avrebbe un posto sicuro nel corredo d'ogni nostra compagnia.

E' la commedia con cui nel 1853 Paolo Ferrari s'affermò signore dell'arte sua e da allora per quasi quarant'anni — morì il 9 marzo dell'89 — la sua produzione ebbe l'indiscusso dominio delle nostre scene. Dopo quel primo trionfo egli ritentò ancora la commedia storica, provò la commedia popolare, il dramma a tesi e il dramma sociale; ma, pur riportando rumorosi successi, non ottenne mai più l'unanime spontaneo plauso della prima volta, ed oggi come allora il Ferrari resta l'autore del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.*

Del quale m'è simpatico compito rievocare il primissimo sorgere, il non facile accesso al palcoscenico e l'accoglienza ch'ebbe subito ne' maggiori nostri teatri.

Uscì vittorioso, è noto, da un concorso che, caso non frequente, diè il premio a un lavoro veramente degno di premio. Questo se torna ad onore del giudicato non onora meno i giudici.

A mezzo l'ottocento in Firenze scuole di recitazione e società filodrammatiche — queste oggi ancora numerose e operose nei varî rioni, ma per lo scarso appoggio del quarto potere semiclandestine — attraversavano un'ora brillante. I giornali allora, con rare voci discordi, davano la più larga pubblicità alle loro recite e ne facevano oggetto d'ampie discussioni. Ricordo un'appendice dell'*Arte*, di ben otto colonne, intorno a una recita goldoniana di bambini. Venivano quei bravi dilettanti, quei valorosi alunni considerati un po' gli antesignani del buon gusto in fatto di teatro o almeno ritenuti in grado di riformare quello del pubblico, traviato dal «diluvio celtico» — com'ebbe a chiamarlo il Carducci — che imperversava sulle nostre scene. Il teatro era considerato alto istrumento d'educazione. Ne' concorsi drammatici c'era più fede che non oggi:

fede che una volta tanto il buon esito dovea rimeritare.

Nell'autunno del 1850 s'era costituita una *Società d'incoraggiamento e di perfezionamento dell'arte teatrale*: presidente Luca Bourbon del Monte, vicepresidente Vincenzo Martini, segretari, per turno, Celestino Bianchi, Pietro Thouar, Leopoldo Cempini: bei nomi che davano affidamento di serietà. Iniziatore ed anima della nuova Società e direttore della scuola di recitazione, detta *Ginnasio drammatico*, che ne dipendeva, fu Filippo Berti. Pippo Berti, — come lo chiama Giuseppe Giusti nell'*Epistolario* — fiorentino, già autore d'una commedia applaudita, *Gli amanti sessagenari*, ch'egli un bel giorno ritirò dalle scene — racconta Ferdinando Martini — dicendo: «se piace al pubblico, non piace a me» — prova di coscienza più unica che rara — aveva avuto modo di studiare a Parigi gli ordinamenti della *Comédie Française*. Tornato in Italia credette di poter fondare un istituto simile e per quasi un decennio gli durò quest'illusione. Il *Ginnasio drammatico* doveva fornire alle pubbliche scene un buon nucleo di attori ed i concorsi incoraggiare la produzione. «Alla fine dell'anno sociale» — diceva l'articolo XIV degli statuti — «qualora la Società prosperando lo permetta, sarà aperto un concorso, in cui si assegnerà un premio da conseguirsi dalla migliore opera drammatica che sia presentata alla Società».

Fedele a tale proposito, al termine fissato, nell'adunanza del 16 novembre 1851, la Società approvò il programma per un premio consistente in una medaglia d'oro del valore di 30 zecchini (pari a lire toscane 400) o nella somma equivalente «considerando» — diceva il programma — «che senza incoraggiare gli scrittori drammatici italiani non giungerebbe mai il nostro teatro ad emanciparsi dall'opere straniere, le quali per le idee, per i bisogni, per i costumi e per la lingua (essendo quasi sempre malissimo tradotte) contribuiscono ad alterare il nostro carattere nazionale». La commedia da premiarsi doveva essere di carattere, gli atti non meno di 3 nè più di 5, mai rappresentata nè stampata, scritta in buona lingua, naturale e vivace il dialogo; doveva nella tessitura «riunire tutti quegli artifizi drammatici che contribuiscono all'effetto scenico e avere per risultamento il trionfo d'un principio morale». Il manoscritto, come usa, anonimo, con un'«epigrafe» ripetuta in busta chiusa col nome e recapito dell'autore. La Commissione di censura, di 16 membri con a capo il presidente e assistita dal maestro-direttore Berti, decideva a maggioranza dell'ammissione alla recita: del premio, dopo la recita, un'assemblea di 24 soci con due terzi almeno dei voti. Il concorso fu aperto il 2 gennaio 1852, chiuso il 30 aprile. Vennero mandate diciotto commedie: quattro sole furono ammesse alla rappresentazione (adunanza del 26 maggio). Le rifiutate, delle quali alla nostra piccola curiosità sfuggono titoli e autori, non rispondevano affatto alle condizioni del concorso. Le ammesse erano:

Un falso amico di casa
Goldoni e le sue sedici commedie nuove
Il biglietto d'ingresso alla capitale
Una moglie cambiata, ossia mai eccessi.

In quest'ordine, non so da quali ragioni dettato, le 4 commedie si eseguirono tra il giugno e il novembre di quell'anno, tre volte ciascuna, perchè tutti i soci potessero assistere — nel Teatrino del *Ginnasio Drammatico* in *Corso dei Tintori* —. Nessuna fortuna ebbero le altre tre, composte subito dopo la recita a eterno riposo nello sterminato camposanto di Talia.

Il *Goldoni* si diede il 7, 10 e il 12 agosto (1852). In debole compenso del programma di questa memorabile recita, che non ebbi la ventura di rintracciare, riproduco l'annuncio ch'era nei giornali:

«Nel *Ginnasio Drammatico*, posto nel *Corso dei Tintori* Num. 8015 si darà nelle sere de' 7, 10 e 12 agosto 1852 il 18º Esperimento, salvo casi imprevisti, con la nuovissima commedia d'anonimo autore, intitolata, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*.»

E do ancora l'elenco degli esecutori, desunto dalle relazioni della stampa fiorentina. Nel quale c'è un personaggio in più, *Beppo*, poi scomparso, e colpisce pure il fantastico nome di *Amalia* dato alla moglie di Goldoni. Le *Memorie*, alle quali attingeva il Ferrari, non ne fanno il nome.

Carlo Goldoni	Guglielmo Sambalino
Amalia	Fanny Scali
Grimani	Palmiro Chiarini
Marzio	Cosimo Ricci
Sigismondo	Cosimo Coppini
Medebac	Eugenio Menici
Placida	Carlotta Angiolini
Tita	Giuseppe Fossi
Rosina	Enrichetta Morelli
Norina	Angelina Berzolari
Paoletto	Ugo Biagiotti
Don Pedro	Luigi Ciardi
Don Fulgenzio	Alfredo Piamonti
Carlo Zigo	Adolfo Malevolti
Corallina	Giulia Berzolari
Bartolo, servo di Grimani . .	Aristide Mattoli
Garzone di caffè	Raffaello Papini
Beppo	Luigi Corsini

I giornali, pur rilevando difetti di composizione e di forma, sentono che questo *Goldoni* non va confuso con le commedie del concorso nè con troppe altre del repertorio d'allora. «Dal *Medico Olandese* (recitato 3 volte nel marzo) in poi — scrive l'*Arte* — non aveva veduto il *Ginnasio Drammatico* serate così trionfali come quelle del XVIII Esperimento. Vincolati dalla nostra parola di non giudicare le produzioni presentate a concorso finchè stanno sotto il giudizio della società per la definitiva assegnazione del premio, non dobbiamo però tacere, come notizia storica, l'accoglienza fatta dal pubblico a questa commedia. Per 3 sere è stata accolta con avidità dalla prima all'ultima scena, quantunque, incominciata alle ore 8.30, si protraesse per un'ora oltre la mezzanotte; per 3 sere è stata applaudita cordialmente ad ogni atto, ad ogni scena.» A una minuta esposizione dell'argomento seguono lodi particolari all'affiatamento degli alunni e al «popolo», ossia alle comparse.

« Non aveste a credere » — si osserva — « che questi riempitivi ma necessari, fossero come le comparse della Pergola, ove i bei cavalieri di corte hanno l'aria di voler fare ai pugni tra loro, e tra le vergini d'Irminsul o le donzelle lombarde ce n'è sempre la metà gravide. No! qui signori e signore erano giovani istruiti, educati, che si prestavano a far risaltare in tutto il suo effetto una scena ove dovean comparire e che uscivan dal teatro come si esce dal teatro fra gente civilizzata, non come si uscirebbe da una bettola ». E si loda ancora la scrupolosa esattezza di costumi e di scenario. Il lungo articolo firmato *Piero Morone*, (pseudonimo di Celestino Bianchi), pur lasciando indovinare un apprezzamento benevolo della commedia, conforme al riserbo voluto non conteneva critica vera. Meno scrupolosa era stata la *Speranza* che rileva pregi e difetti — più quelli che questi —, loda il dialogo vivo e ben sostenuto, la naturalezza dell'intreccio, i « nuovissimi colpi di scena » che fanno della commedia « una produzione veramente piacevole », riprende la forma non scevra di trivialità, la prolissità di certe tirate, il soverchio insistere sull'episodio dei due spagnoli. Dall'appunto d'aver caricato troppo la mano sulla figura del Medebac, che non fu l'esoso avaro immaginato dal Ferrari, cerca di scusare l'autore recando a prova le *Memorie*. Ma nell'autobiografia del Goldoni la figura non è quale la scorge il Ferrari. Anche dall'accusa d'aver esagerato la caricatura del mondo teatrale il giornalista assolve il commediografo con apprezzamenti poco lusinghieri sui comici di quei giorni.

Carlo Goldoni (G. B. Piazzetta).

Della recita avvenuta il Ferrari, secondo le sue parole, avrebbe avuto notizia nella sua Modena dall'amico Giuseppe Basini che di passaggio per Firenze ne sentì parlare per caso. Ma la società d'incoraggiamento dava la più larga pubblicità ai suoi atti e Modena resta abbastanza vicina a Firenze perchè certi avvenimenti non isfugissero, massime agl'interessati. Una lettera del giovane autore, senza data, ma certo dell'autunno, al maestro suo Francesco Musettini mostra in verità con quali ansie e speranze avesse seguito e con quanta gioia accolto gli eventi del concorso che additavano ormai chiaramente la commedia al premio. « Le parlai nell'ultima mia del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*: ora le dirò che il *Ginnasio Drammatico* la giudicò meritevole della rappresentazione con altre tre sole sopra 18 commedie che concorrevano. Fu rappresentata infatti, anonima s'intende, e s'Ella ha mezzo di vedere i fogli di Firenze della seconda metà di agosto vedrà come questo suo povero scolaruccio abbia avuto la fortuna di far parlare di sè a lungo l'intera Atene Italiana, la patria dei più illustri Toscani, la poetica Firenze...... Come stia il mio cuore di fronte a questo insperato successo Ella lo indovini, ch'io non valgo a descriverlo: pene, fatiche, angustie, ostacoli, malignità altrui, tutto diventa zero di fronte alla gioia febbrile e voluttuosa di un successo teatrale che non ammette dubbi.... Come non v'intervenne animosità, così neppur simpatia, e meno poi brighe o arte a farla riuscire: riescì proprio per le sole sue forze e nulla più ».

Il premio fu assegnato nell'Adunanza dell'8 dicembre (1852) e l'autore n'ebbe notizia in data 11 dicembre. Chi saprà ritrovare le

carte della *Società d'incoraggiamento*, se pure ancora vi sono, ci dirà il parere della Commissione che ne determinò il conferimento. Ben poco si rileva dal *Rapporto* letto da Celestino Bianchi all'Adunanza del 6 Gennaio 1853 che secondo l'uso del tempo fa precedere la parte che più c'interessa da una prolissa lezione d'estetica drammatica. « Fra le commedie ammesse vi piacque coronare quella che s'intitolava *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, perchè vi parve scorgere che questa meglio d'ogni altra sodisfacesse ad alcuna, se non a tutte delle condizioni accennate: e col vostro voto autorevole sanzionaste il voto della commissione e il giudizio del pubblico. » E se anche il lavoro non adempiva rigorosamente tutte quante le condizioni del concorso « certamente applaudiste » — continuava il Bianchi — « quando uscì dalle aperte schede il nome del dottor Paolo Ferrari modenese. Questo nome era nuovo nei fasti dell'arte drammatica e il vostro voto giusto e benigno forse ha trasfuso un efficace elemento di vita in un'anima che timida attendeva una parola d'incoraggiamento per lanciarsi con vigorosa alacrità in più ardui sentieri.... »

II.

« La scrissi nel 1851 » dice della sua commedia il Ferrari nella prefazione del 1881. Ma in lettera inedita del 31 marzo 1872 al De Gubernatis, correggendo Felice Uda, suo biografo, aveva scritto: « mette il *Goldoni* al '51, mentre lo scrissi nel 1852 », ed al '52 come la data vera di composizione sembrano portare anche queste parole — del 15 marzo 1852 — a Giovanni Sabbatini: « Ho terminato ultimamente un nuovo lavoro, il cui protagonista è Goldoni. Con questo lavoro ho voluto mostrare come io intenda di staccarmi bruscamente dal fare moderno gallo-germanico dei drammi, e intenda tornare alla scuola del Papà dei poeti comici, fuor della quale non credo vi sia salute... »

Paolo Ferrari s'era dunque proposto di creare un lavoro di buon tipo goldoniano, e tale carattere rivelano tosto non la scelta del soggetto soltanto, il ricordo evidente del *Teatro comico*, ma l'agile arguto dialogo, le figure e figurine ben colte, l'alternare d'episodi che s'intrecciano e si snodano con grande naturalezza e quell'atmosfera di serenità che spira da tutta la commedia. Altri — parecchi — prima del Ferrari avevano fatto argomento di qualche loro azione drammatica un momento o l'altro della vita del Goldoni senza per questo comporre commedie goldoniane: Gaetano Fiorio (*Goldoni fra i comici*, *Il matrimonio di C. G.*), Luigi Marchese (*C. G. a Genova*), Domenico Righetti (*G. a Milano*, *G. a Parigi*), Paolo Gindri (ancora un *Goldoni a Milano*), Angelo Ortolani (*Carlo Goldoni*), Felice Cameroni (*Angeleri*). E a queste s'aggiunge un *Carlo Goldoni* del comico Luigi Forti, verisimilmente non recitata e certo mai stampata, l'unica, m'assicurava Luigi Rasi, che con la commedia di Paolo Ferrari abbia vera affinità; ma il manoscritto, del quale l'indimenticabile amico era assai geloso custode, dorme un sonno sperabilmente non lungo con tutta la preziosa collezione Rasi a Milano, e per ora non è dato vederlo.

Figurino disegnato da P. Ferrari per la recita del « Goldoni » alla Filodrammatica di Modena.

Paolo Ferrari più avventurato de' suoi precursori — ventura dovuta al suo alto intuito drammatico e anche un poco alla tendenza costantemente dottrinale del suo ingegno — sceglie nella vita del Goldoni il momento che con l'audace sfida agli oppositori e agli amici di poca fede, decide della riforma. Così la sua commedia, quadro di vita teatrale, acquista pure un significato letterario. Qualunque genere drammatico egli trattasse, scappava sempre fuori dalle quinte il mentore. Se non nasceva poeta comico, Paolo Ferrari finiva forse frate predicatore. Le scene del suo *Goldoni*, così ricche di vita e d'arguzia, certo non lusingarono meno la sua ambizione d'autore delle lunghe parlate messe in bocca al commediografo. Ed era così radicata in lui la coscienza d'aver fatto anche opera letteraria da affermare con sofistica sottigliezza — nella prima introduzione alla sua commedia — che il protagonista non era *Carlo Goldoni*, ma la *commedia italiana*. Per gran fortuna la forte vena drammatica soffocò in buona parte i propositi letterari. Nel 700 sì un anonimo aveva voluto protagonista di una sua composizione drammatica intitolata *Le nozze involontarie della signora Commedia Italiana col signor Conte Popolo* proprio la *Commedia Italiana* e gl'interlocutori tutti, tolto *Molière*, erano personificazioni, ma n'era venuto fuori cosa da dormire in piedi.

Mancano al *Goldoni e le sedici* — osserva con qualche ragione il Brofferio — due quali-

ESPOSIZIONE DI PARMA. TEATRINI. « GOLDONI E LE SEDICI ». SCENA DEL CAFFÈ.

tà essenziali a un'opera drammatica: azione e sospensione. I singoli atti sono quadri della vita del commediografo che potrebbero chiamarsi: *Goldoni in casa sua, Goldoni e gli avversari, Goldoni fra i comici, Goldoni e il pubblico* e non costituiscono un vero dramma. Ma tolta qualche prolissità e qualche ripetizione c'è in essi movimento e colore, e l'interesse di chi ascolta o legge è sempre desto. Critici benevoli e malevoli — tra gli ultimi Francesco Regli noto estensore di giornali e strenne teatrali — avvertirono anche difetti minori: i discorsi obbligati dei due spagnoli: artifizio scenico di così vecchia scuola, che il pubblico del *Cocomero* di Firenze per esempio si divertiva a prevenire le parole del figlio dopo quelle del padre e viceversa; l'ingenuità di *Zigo* nel palesare con tanta facilità l'ignobile gherminella usata nel carpire il copione della *Vedova scaltra* al Medebac; l'addirittura prodigioso intervento del *Zentilomo* Grimani, di notte in uno spazio di tempo inverisimilmente corto, a favore del Goldoni; quel Medebac e con lui Paoletto, Marzio, Sigismondo che a ogni loro battuta fanno sapere d'essere avari, giocatori, maldicenti e adulatori; e certe uscite e frasi improprie o di conio dialettale o addirittura triviali, eliminate nell'edizioni posteriori alla prima (Modena, 1754) solo in parte, come: *fare il fiocco, sono tagliato per la comica, andare in spianto, figure da sconciare una donna incinta, che i suonatori seghino qual cosa intanto...* Ma si sa che una commedia ben concepita cammina anche senza impeccabilità di forma, e pur gli altri difetti enumerati — esagerazione di linee — non ne intaccano davvero la salda compagine nè scemano i suoi pregi reali. La prospettiva scenica ha leggi peculiari ed è opportuno ricordare ciò che nel suo *Molière* risponde Goldoni a chi accusa Poquelin di *procurare caratteri forzati*:

> Egli ha il punto di vista. Riflettere conviene
> Che i piccoli ritratti in scena non fan bene.

Se non difettoso, certo men felice degli altri appare l'atto secondo: ottimo quadro d'insieme nell'aggruppamento dei numerosi personaggi e nella distribuzione del dialogo, ma nel lungo battibecco tra i due avversari, d'interesse solo storico-letterario, la commedia perde quell'immediato contatto col pubblico che a una concezione drammatica è la miglior prova di vitalità. Di più i due poeti mascherati che si scambiano le parti, se imbrogliano i loro compagni in scena confondono anche gli spettatori in platea.

Meno risente il lavoro delle frequenti offese alla verisimiglianza storica, evidenti anche

a chi sia superficialmente informato delle persone e delle cose. L'opera d'arte non è cronaca e a un poeta tutto si perdona quando dalle ceneri della storia faccia scaturire scintille di vita. Ma chi prende oggi a comporre un dramma s'addentra nello studio delle fonti un po' più che non sia accaduto al Ferrari. Il quale lesse, per consiglio dell'amico Alessandro Graziani, i capitoli V - VII della seconda parte delle *Memorie*: il racconto cioè del periodo goldoniano che dal trionfo della *Vedova scaltra* arriva al fiasco dell'*Erede fortunata*. Quanto vi si dice intorno alla *Scuola delle vedove* — la maligna parodia della commedia goldoniana —, sul *Prologo apologetico*, improvvisato più a offesa che a difesa, e ciò che il Goldoni scrive delle coraggiose sue dichiarazioni al patrizio protettore è accolto tutto con sufficiente fedeltà nella commedia. Dal teatro stesso del Goldoni trasse poi abilmente il Ferrari mosse e profili. Cercò altri aiuti? Seppe che l'autore della *Scuola delle vedove* fu Pietro Chiari, mentre il Gozzi appare sul terreno della lotta assai più tardi? Le *Memorie* tacciono i nomi degli avversari. Nel cammino artistico del Goldoni la rivalità di que' due rappresenta momenti ben distinti. L'abate bresciano cerca d'ostacolarne l'ascesa finchè il fiato gli basta, poi gli arranca dietro alla meglio; Carlo Gozzi muove in guerra contro la riforma più tardi quando l'opera dell'avversario è in piena maturità e la lotta si fa più acre quanto più alto sale il suo genio. Il Ferrari pensò forse d'impersonare quei lunghi e vivaci dibattiti nei due soli nomi celebri che sopravissero — Goldoni e Gozzi [*Zigo*, anagramma] — e con poetica audacia non rifuggì dalla contaminazione *Chiari-Gozzi*, nè dall'anacronismo. Altro anacronismo, di minor portata, è l'aver fatto nel 1750 Goldoni *maestro di grammatica* se il Ferrari pensava alle lezioni impartite alle figlie di Luigi XV; ma egli forse aveva in mente invece il suo *avventuriere onorato* che tra altri molti uffici avea fatto anche il maestro di scuola.

Il protagonista è certo idealizzato in una figura di perfetto galantuomo della vita e dell'arte e a questa concezione rispondono e il tenore della sua vita e il significato dell'opera. Ma noi abbiamo troppo poco per ricostruire su salde basi la sua figura reale quale potè essere nell'intimità della casa e nelle consuetudini sociali. L'abuso però che questo Goldoni ferrariano fa della parola *genio* oltre che un sicuro anacronismo idiomatico male s'intona con l'aurea modestia ch'è in ogni parola e in ogni suo atto. Di Nicoletta si sa il bene che ne scrisse il marito, ma semplice e schiva del mondo potrà essere stata la dama disinvolta che appare nella commedia? Per il Medebac, denigrato con lo scopo di creare un contrasto col suo poeta, il *Buon Gusto* di Firenze osservava giustamente: « Non troviamo cosa del tutto lodevole far comparire spregevole per ogni conto un uomo, a cui pure dobbiamo avere qualche riconoscenza per essere stato il primo a far rappresentare dai suoi comici le commedie del Goldoni e coadiuvarlo potentemente in tal guisa nel toglier di mezzo le antiche sconcezze, vale a dire nella riforma del Teatro ».

Nei riguardi dell'arte la più bella figura della commedia, e grazie alla genuina sua parlata la più vera, è *S. E. Grimani* che il Ferrari trovò appena accennata nella sua fonte, ma seppe ricalcare magnificamente sopra i molti Pantaloni goldoniani per crearne uno suo di palpitante realtà.

PROGRAMMA

Venerdì 19 Febbraio 1915
Ore 14.30

GOLDONI
E LE SUE
SEDICI COMMEDIE NUOVE
Commedia storica in 4 atti di PAOLO FERRARI

PERSONAGGI

Carlo Goldoni	*Luigi Carini*
Maria Nicoletta, sua moglie	*Nera Grossi Carini*
Grimani, vecchio patrizio veneto	*Emilio Zago*
Marzio } amici di Goldoni	*Camillo Pilotto*
Sigismondo } amici di Goldoni	*Calisto Bertramo*
Medebac, capocomico	*Ugo Piperno*
Placida, sua moglie, prima donna	*Virginia Reiter*
Tita, suggeritore	*Ermete Novelli*
Rosina, sua moglie, servetta	*Lyda Borelli*
Norina, seconda amorosa	*Bella Sainati*
Paoletto, primo amoroso	*Alberto Giovannini*
Don Pedro, nobile spagnolo	*Antonio Gandusio*
Don Fulgenzio, suo figlio	*Annibale Betrone*
Carlo Zigo, letterato e poeta	*Febo Mari*
Corallina, cameriera in casa Goldoni	*Maria Melato*
Bortolo, servo di Grimani	*Aristide Baghetti*
Garzone di Caffè	*Ferruccio Benini*
La moglie dell'Avvisatore	*Emma Gramatica*

Signori, Signore, Comparse: TUTTI GLI ARTISTI DRAMMATICI PRESENTI A MILANO

La scena è a Venezia nel 1749

Le scene vengono gentilmente concesse dalla Ditta BERTINI & PRESSI

TEATRO DAL VERME. MILANO.
CONGEDO DI ERMETE NOVELLI E VIRGINIA REITER DALLE SCENE.

III.

Il premio non che aprire la strada del palcoscenico alla commedia, come sarebbe parso naturale, neppure l'agevolò. L'autore l'offerse a tre artisti di grido: Alamanno Morelli, Gaetano Vestri e Gustavo Modena. Rifiutarono tutt'e tre. Il primo malgrado il consiglio favorevole dell'attore Guglielmo Privato a cui l'avea data a leggere. Gli era tropp'alto il prezzo (400 *svanziche*, circa 300 lire!) c'era mezz'atto senza suggeritore — ossia il pericolo di dover studiare la parte sul serio almeno per qualche scena — e avea di più il Morelli nel suo bagaglio una commedia di Felice Cameroni — l'*Angeleri* — dove c'entrava di straforo un *Carlo Goldoni*. Gaetano Vestri si schermì perchè riteneva ingeneroso far la satira ai suoi compagni d'arte; pretesto e non ragione chè appena vide ben

accolta la commedia mutò avviso. Il grande Modena rispose con una lettera piena di scettica ironia su quella misera cosa che può essere l'arte in balia di platee ignoranti. « Io istrioneggio per non morire sulla paglia; dunque servo in tavola al colto pubblico le pietanze che gli piacciono. E anche piegandomi a' suoi gusti, sfango malamente sicchè smetto fra quattro mesi la mia impresa, vendo le scene per carta a peso, gli stracci in ghetto, e mi ritiro a vivere meschino meschino in un sobborgo. Si figuri se ho voglia di studiare parti nuove e di farne studiare ai miei Mirmidoni...»

In questi vani tentativi non trascorsero già due anni, come afferma il Ferrari e altri dietro a lui ripetono, ma meno di un anno. L'autore potè disporre dell'opera sua appena a premio assegnato (11 dicembre 1852) e la prima recita pubblica seguì a Venezia il 16 dicembre 1853, interprete la compagnia Dondini che aveva acquistato la commedia nel novembre. Intanto durante i lunghi mesi d'attesa il Ferrari la lesse alla *Società filodrammatica* della sua Modena, e il lavoro piacque tanto a quei bravi dilettanti che sorse tra essi l'idea di tentarne la recita. Dopo uno studio accurato e per ogni riguardo compiuto — ispiratore e maestro lo stesso Ferrari — la nobile ambizione di metter in scena una commedia non certo destinata ai clamorosi ma effimeri successi dei drammi « di penna cittadina » fu rimeritata, la sera dell' 8 aprile, da un vero trionfo. Sulla coscienziosa preparazione scrisse un interessante opuscolo Cesare Cerretti, il *Grimani* della recita. Gli altri esecutori nelle parti principali furono Luigi Bellei (Goldoni), Giuditta Goestel (Nicoletta), Paolo Azzolini (Medebac), Gaetano Zini (Tita). V'ebbero repliche, notevoli rassegne ne' giornali, banchetti, versi — tra gli altri questi dello stesso autore, ricordati dal figlio Vittorio, nei quali scherzosamente si esalta il sacrificio di baffi e barbe compiuto da quei valorosi filodrammatici:

> Se omai dal Moncenisio giù giù fino a Tarànto
> Torna in onor Goldoni, è tutto nostro il vanto;
> Noi delle mogli impavidi contro le busse e i graffi
> Immolammo a quel grande barba, basette e baffi!...
> Così nell'ecatombe fra i popoli pagani
> Faceasi a onor di Cinzia strage di cento cani!...

A una di quelle recite assistette Achille Majeroni, già in rapporti d'amicizia col Ferrari, riconobbe il valore della commedia e in autunno entrato nella Compagnia di Cesare Dondini ne raccomandò l'acquisto. Il Ferrari che non era stato presente alla primissima di Firenze volle assistere alla prima recita pubblica al S. Benedetto — oggi Teatro Rossini — di Venezia, anzi sorvegliarne egli stesso le ultime prove. Dell'andata e soggiorno colà è un piccolo diario in questi brani di lettere inedite sue all'amico Alessandro Ademollo che nello *Scaramuccia* di Firenze sonava alto la tromba a gloria del novello autore, e di tali « trombettate » questi gli si professava grato.

Novelli in « Shylock » e in « Goldoni »
(Caricature di Cappiello). Dal « *Figaro* » di Parigi, 29 Maggio 1902.

(Senza data, ma della fine di novembre) « La Comp. Dondini mette il Goldoni in scena a Venezia, ov'andrò io a dirigere la rappresentazione. »

(4 dicembre) « Domattina parto per Venezia.... Se conosci qualche pia femmina che sappia, o voglia innalzar preci a Dio, dille che si ricordi nelle sue orazioni dell'autore del *Goldoni e delle sue sedici commedie nuove*, il quale (l'autore) è *in limine* di farsi... Addio. »

(Venezia, senza data) « Le prove del *Goldoni* proseguono e spero bene: la recita avrà luogo giovedì 15. C'è l'aspettativa... O furore o fiasco! Vedremo. — Ridi: il censore qui ha nome *Marzio*, ed ha bisognato mutare il nome del maldicente *Marzio* in quello di *Marco. Proh! Dii immortales!* — Pazienza. » Veramente lo spiritoso censore, Pin Marzio, voleva che a *Marzio* si sostituisse *Taddeo*, e solo quando l'autore ebbe a osservargli che nell'enumerazione delle commedie promesse all'ultimo atto un *Taddeo maldicente alla bottega del caffè* avrebbe fatto ridere scanni e poltrone, concesse *Marco* al posto di *Taddeo*.

(Venezia, 17 dicembre) « La mia stessa fantasia non poteva figurare un successo più brillante di quello che il *Goldoni* ottenne ieri sera a questo *Teatro Gallo*. Stasera si replica e fors'anche domani sera. — Benissimo tutta

la compagnia e in ispecie Majeroni, la Cazzola, Cesare e Achille Dondini. Majeroni ha fatto il Goldoni in un modo da sbalordire me stesso: una vera creazione dalla prima all'ultima parola: non credo che sia dato innestare più facilmente e artisticamente il comico e il drammatico... La compagnia intera ha con bello esempio sacrificato barba e baffi cominciando dal Majeroni che pure deve sapere d'essere co' suoi baffi e la sua *fiaschetta* la più pittoresca fisionomia che potesse uscire del pennello di Wandik (sic). Ma chi ama l'arte e non il proprio viso fa così... » Segue nelle lettere un lungo elogio alla Cazzola che aveva recitato con intelligenza e sentimento la parte di Nicoletta.

(Modena, 25 dicembre 1853) « Ed eccomi nuovamente in Modena, non senza una mediocre soddisfazione dell' amor proprio. Dalla *Gazzetta ufficiale di Venezia* avrai veduto come per quattro sere consecutive siasi fatto il *Goldoni* e con sì costante applauso da non poter desiderare di più: e ancora si sarebbe fatto, ma la Direzione intesa a proteggere gli abbonati non lo permise ».

In un suo apprezzamento, assai benevolo, della commedia la *Gazzetta ufficiale* confermando il felicissimo esito moveva solo — a favore del Medebac — un lieve appunto alla storicità del lavoro. Sorse allora a difendere il Ferrari un tal Jacopo Quaglia e gli parve di dar efficace rincalzo alle sue ragioni avvertendo d'esser — nientemeno — nipote, *uxorio nomine*, di Luigi Carrer, biografo del Goldoni. Il goffo apologeta venne rimbeccato dalla *Gazzetta* con buoni argomenti tolti alle *Memorie*.

Clotaldo Piucco presente a quella memorabile *prima* n'ha questo ricordo: « Che serata fu quella! Che applausi sinceri, universali accolsero la bella commedia! Mi rammento ancora che uno andava dicendo: *Gran Goldoni! Gran Goldoni!* e in buona fede credeva che la commedia fosse di Goldoni! »

TITA, SUGGERITORE (FERRUCCIO BENINI).

Alla quarta rappresentazione l'attore Lorenzo Piccinini (*Zigo)* per un'infreddatura pigliata causa l'acqua alta che la sera innanzi l'avea mandato a casa a piedi nudi non potè recitare il secondo atto. Lo sostituì pronto in domino e maschera lo stesso Ferrari e con lui la grande scena tra i due rivali ottenne maggior successo del solito. Per questo — racconta Leone Fortis — l'attore malato si sentì subito meglio — come la Medebac quando indisposta vedeva una compagna pronta a sostituirla — e riprese la sua parte al terz'atto. Il pubblico avvertì con sorpresa che durante la recita la statura di *Zigo* avea subito strane variazioni.

Riconoscente di quel primo successo l'autore dedicò più tardi alla città del Goldoni un volume delle sue opere (Milano, 1878) con queste parole: « *Offro con memore e riverente gratitudine questo quinto volume a Venezia, dove per la prima volta sopra pubbliche scene presentai Carlo Goldoni, Modenese Veneziano immortale.* » La commedia stessa già dal 1854 era intitolata, in memoria delle primissime esecuzioni, a Filippo Berti, ai Filodrammatici modenesi e ad Achille Majeroni.

Dopo Venezia venne Torino, ove la stessa Compagnia Dondini al Teatro Gerbino, il 30 dicembre, rinnovò più intenso ancora, il primo successo. Vi furono cinque repliche. *La Gazzetta piemontese* riassumeva così una sua entusiastica rassegna: « Questo è il vero avvenimento teatrale del giorno ed una delle più grandi manifestazioni d'ingegno drammatico dell'epoca nostra. »

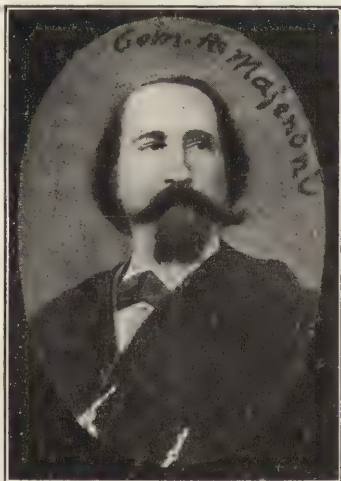
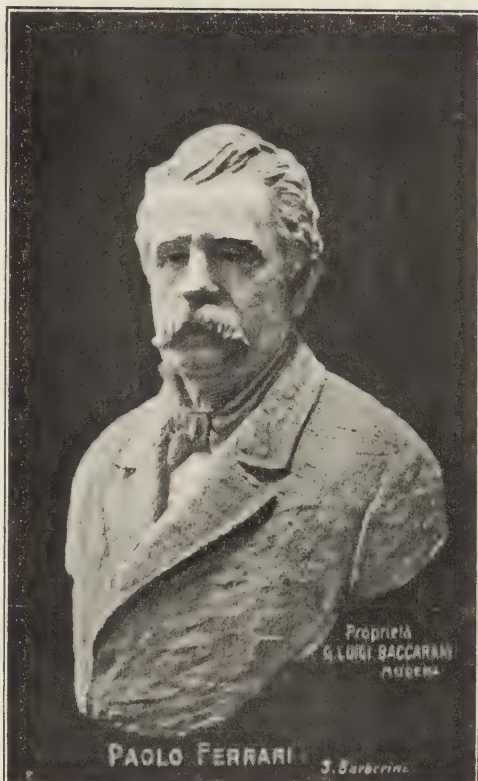
Nello stesso anno vollero sentire la novissima produzione Milano, Bologna, Roma, Napoli, Firenze, Trieste e molte città minori. Ormai non più offriva l'autore, ma le compagnie chiedevano a gara. Al Teatro del Corso di Bologna la prima del *Goldoni*, esecutrice la Compagnia Robotti-Vestri con Carlo Romagnoli primo attore, diè occasione a una notevole manifestazione per un'arte nostra. Si gridò *Viva Ferrari! Viva la commedia italiana!* e l'autore venne chiamato gran numero di volte al proscenio. La sera dopo, serata della prima attrice Antonietta Robotti, si doveva dare un dramma francese, *L'onore della famiglia.* « S'alza il sipario e — racconta Giuseppe Costetti — i nomi dei personaggi della commedia esotica cominciano a dar sui nervi all'udienza. Qualcuno esce a dir: *basta.* Un altro gruppo grida: *Vogliamo il* « *Goldoni* », e tutto il pubblico allora: Sì, vogliamo il « *Goldoni* » *e la commedia italiana!...* E si calò il sipario sulle prime scene della commedia francese per rialzarlo poco dopo con la replica del *Goldoni,* a cui altre seguirono sino al termine del carnevale ».

Firenze che aveva tenuto a battesimo la fortunata commedia potè sentirla da un palcoscenico autentico appena il 20 giugno di quell'anno nella buona interpretazione di Luigi Pezzana e compagni. Si diedero due recite al *Cocomero* e tre al *Politeama fiorentino.* Le filze dell'*i. r. Teatro degli Infuocati posto nella Via del Cocomero* (oggi *Niccolini*) che si conservano nel piccolo Museo Teatrale di S. Maria Novella, dicono che la prima sera, a teatro affollato, si fecero *lire* (toscane) *683, sei soldi, otto denari,* della quale ben modesta somma toccò un ottavo all'impresa e il resto, lire 456.20, andò

onestamente diviso tra l'autore e il capocomico. Anche la Compagnia Pezzana immolò ai mani di Carlo Goldoni barbe e baffi. Ma non in altri esecutori fu sempre tanta abnegazione. Aspre rampogne s'ebbe Giuseppe Peracchi che al Teatro Re di Milano « aveva avuto il coraggio — scrive la *Polimazia di famiglia* — di rappresentare il grand'uomo coi mustacchi incipriati, il che *provava* che più della lode del pubblico teneva in pregio i vezzi del suo volto. » Si sa che i *vezzi del suo volto* furono sempre oltremodo cari al Peracchi. Peggio di lui fece più tardi Antonio Stacchini che recitò il *Goldoni* con un paio di baffi « da disgradarne quelli di un granatiere della vecchia guardia » — secondo riferisce il *Corriere di Firenze* — e non si tolse la pena d'incipriarli.

PAOLO FERRARI

Causa, prima ch'altro, la deficiente preparazione di certi attori, le sorti del *Goldoni* nelle diverse città non furono sempre pari all'attesa dell'autore e del pubblico. Commedia lunga, di numerosi personaggi, con scene d'insieme, con discorsi d'una pagina e più, vuole serio studio di parti, assai prove per raggiungere un perfetto affiatamento: condizione che i teatri stabili di fuori possono realizzare assai più agevolmente che non le randagie compagnie nostre. La Compagnia Reale Sarda per esempio, di cui era allora, tra altri buoni elementi, grande ornamento la fiorente giovinezza di Adelaide Ristori e di Ernesto Rossi, s'accinse con sì scarso studio all'arduo cimento che al Teatro Valle di Verona, nell'agosto del 54, non si potè andar oltre la terza scena del terz'atto! Ma se dei fischi « clamorosi e cordiali », come li qualifica una corrispondenza dello *Scaramuccia*, non apparve subito chiaro l'indirizzo — rimproveri d'irriverenza a un capolavoro ormai passato in giudicato non vennero risparmiati a quel pubblico — la festosa accoglienza fatta colà alla stessa commedia, rappresentata poche settimane dopo dalla Compagnia Dondini, mostra chiaro la vera ragione del disastro. Secondo la *Polimazia* « nella messa in scena del *Goldoni* e nella sua esecuzione la Reale Sarda era caduta in tali e tanti controsensi da inorridire ». Fra i primi responsabili di quella caduta *L'Arte* di Firenze metteva — senza farne il nome, ma con sicure allusioni — lo stesso protagonista, Ernesto Rossi.

E poco avventurata era stata anche la Compagnia Lombarda che mise in scena la commedia al Filodrammatico di Trieste nell'aprile del 1854. Il successo — assicura bensì il primo attore Luigi Aliprandi in appunti manoscritti che conservo — non poteva essere maggiore, tanto che l'autore gli disse parole di riconoscenza. Saranno state le frasi di cortesia con cui si ringrazia anche d'un servizio mal reso, perchè nel luglio dello stesso anno una lettera contro la Compagnia Lombarda, mandata dal Ferrari ai giornali, ricorda con amarezza quelle recite: « I primi in Italia a dir male assai del *Goldoni* furono i Triestini dopo le due rappresentazioni della Compagnia Lombarda ». Era stato un successo discusso e lo *Scaramuccia* n'accagiona con acerbe parole l'interpretazione. E la maggior bufera si scatenò sulle teste di quei comici dopo una recita di quell'anno a Reggio Emilia, dove non fu certo merito degli attori, ma solo deferenza all'illustre figlio della vicina Modena se non si giunse agli estremi di Verona. Su quella burrascosa serata molto si scrisse nei giornali di quei giorni. Scarsità di prove e ignoranza di parti avevano trasformato un lavoro che con tante e tanto alte parole esaltava la riforma in una brutta commedia del-

ACHILLE MAJERONI
PRIMO INTERPRETE DEL « GOLDONI ».

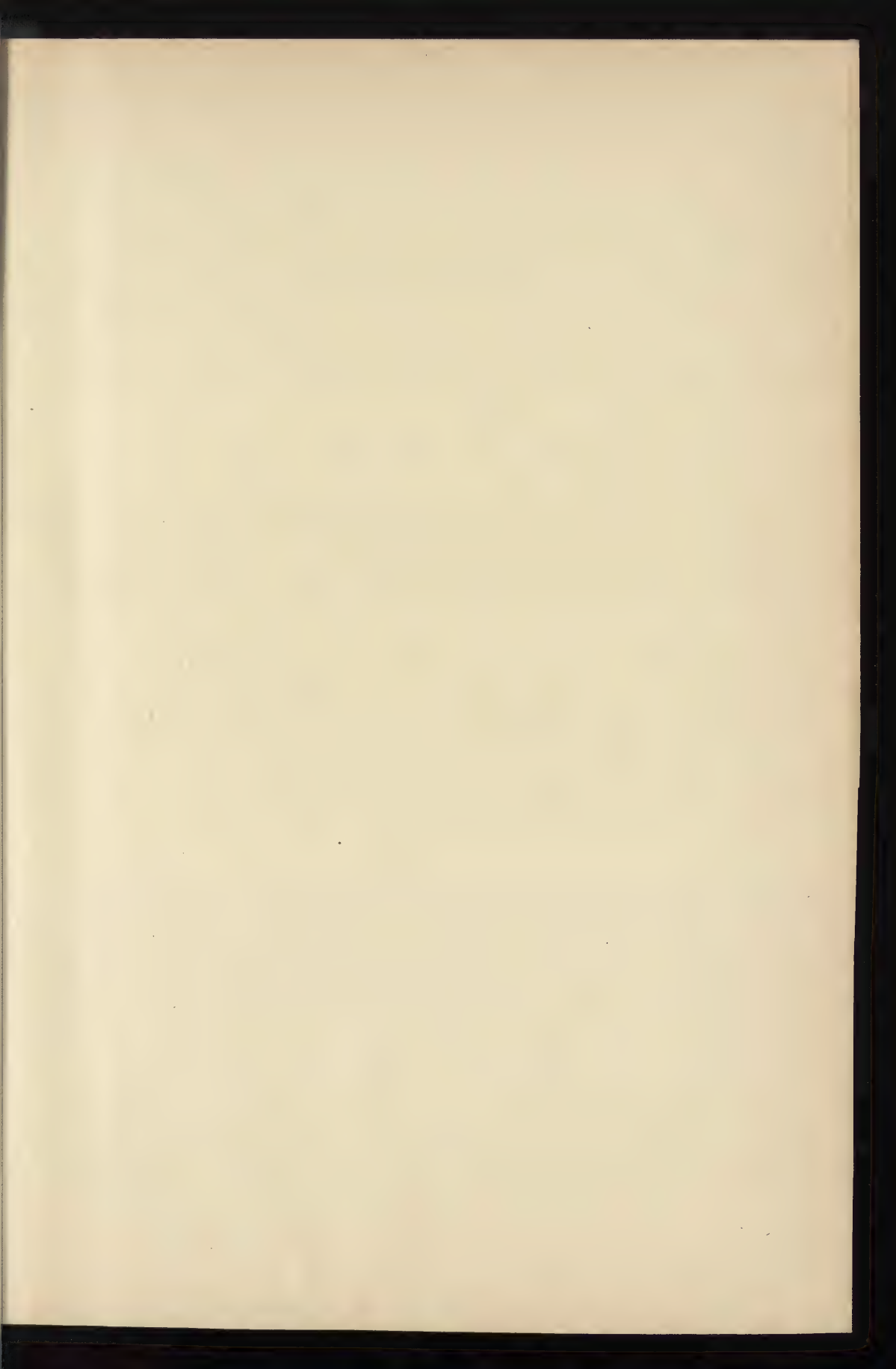
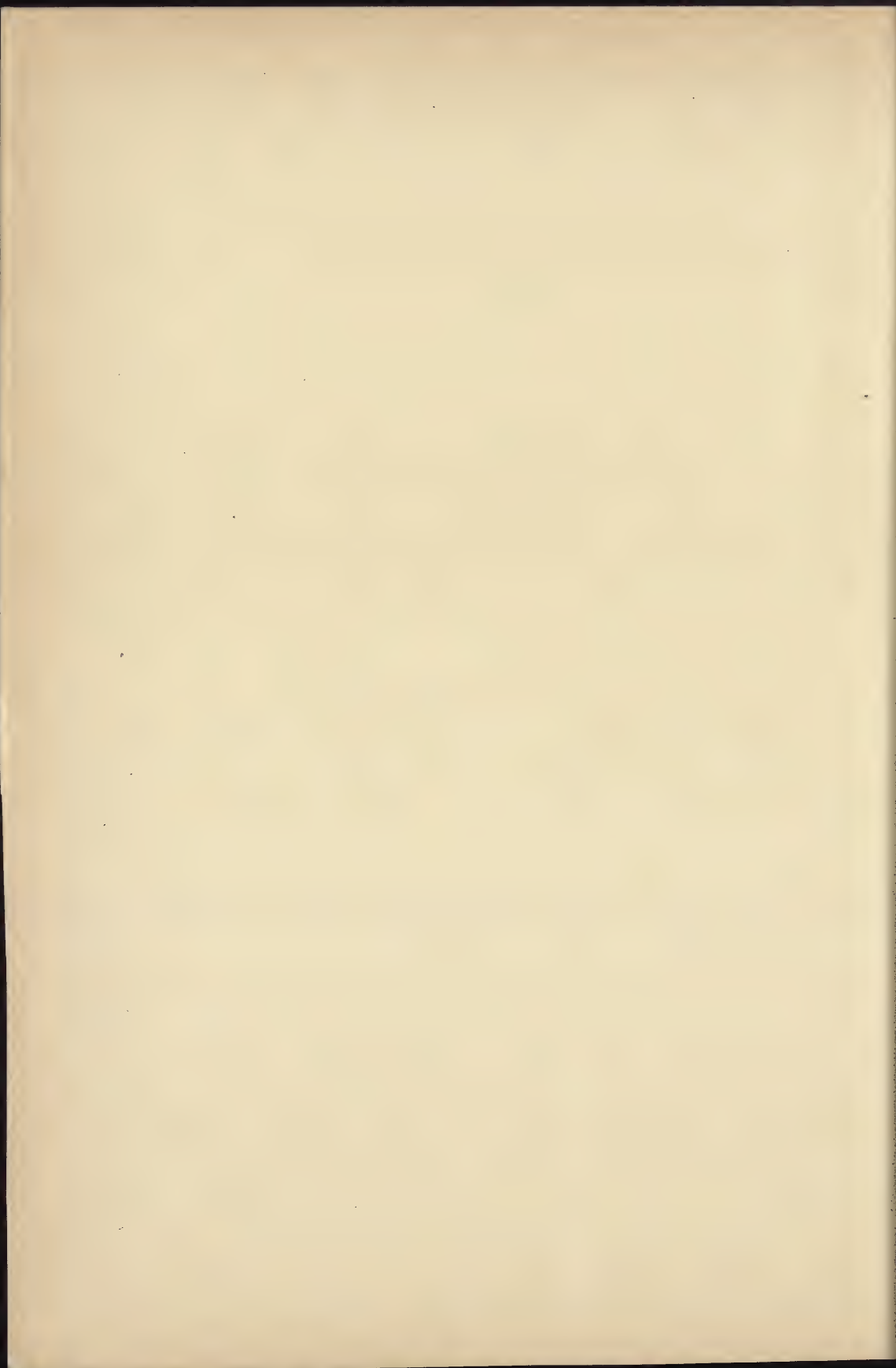
l'arte. Il primo a non sapere quel che doveva dire era stato Luigi Aliprandi che *improvvisò* a tutto spiano le maggiori balordaggini del mondo. Fra l'altre, all'ultimo atto, enumerando le *sedici*, stava per promettere al pubblico come quinta *Goldoni e...* quando qualche poco rassicurante brontolìo degli spettatori fece che si riprendesse e balbettando continuò: *cioè... l'avventuriere onorato.* Il Bon *(Grimani)* aveva a scusa almeno la tarda età — 66 anni — ma *variò* per due terzi la parte e senza denti e senza voce si sentiva appena. *Fulgenzio* per non restar indietro ai maggiori faceva dello spirito dicendo invece che *il signor padre — il signor pappà.* Il brillante Salvator Rosa — assicura la *Polimazia* — era stato un pagliaccio dal principio alla fine e tra lui e l'Aliprandi seguirono al terz'atto i dialoghi più sguaiati e più insulsi che si possano immaginare, «roba da processo» e il giornale ne riferisce un piccolo saggio. Allo stesso Rosa toccò poi, dopo tanto strazio, il non facile compito di ribattere le fiere accuse dei giornali ed egli disse calunniatori i corrispondenti. Gli venne risposto per le rime e agli accusatori s'unì lo stesso Ferrari movendo forti rimproveri al Bon che s'era fatto garante d'una esecuzione accurata. Di quei poco fortunati interpreti la critica del tempo loda solo il caratterista Antonio Papadopoli *(Medebac).*

La mala abitudine d'improvvisare e d'aggiungere nelle recite del *Goldoni e le sedici,* massime nell'atto della prova, è tutt'ora viva. Quanto ne patisse l'autore è in quest'aneddoto che con incisiva efficacia di rappresentazione narra Edoardo Boutet. Aveva avuto la ventura d'assistere a una recita del *Goldoni* al Teatro Nazionale di Roma accanto al Ferrari, nell'ultimo anno della sua vita. «Le memorie che nello svolgersi di quel quadro scenico certo nell'anima gli si affollavano, lo commovevano; infatti egli seguiva intento, ma gli occhi gli luccicavano; ed era pallido, e come ai tempi, nei quali governava i quadri scenici con l'intelletto e l'autorità del maestro, si torturava i baffi quando l'emozione lo vinceva e voleva atteggiarsi a calmo, — i baffi si torturava quella sera. Ricordo. Rispettosamente sedevo accanto a lui: e poichè quanti eravamo nel palchetto intendevamo quell'istante, nessuno osava parlare. Ma ecco Paolo Ferrari fa un atto come di sdegno; ci guardammo sorpresi; e non fu unico quell'atto di sdegno; ne seguirono altri, altri ancora. Pareva che qualche cosa avesse bruscamente e anche crudelmente infranta la visione cara che seduceva quello spirito. E vi fu un momento nel quale Paolo Ferrari si alzò, fece qualche passo, nervosamente, in fondo al palchetto. Non avemmo neppure il tempo di permetterci una domanda, poichè ritornò subito al suo posto: piegò le braccia al petto, pensoso ma come deciso alla rassegnazione. La recita continuava, continuava. A un tratto Paolo Ferrari mi si accostò, sussurrandomi all'orecchio, infrenabilmente spinto: «Ah, per Dio! questo non l'ho scritto, non l'ho scritto, no!»

Ma nè *soggetti* nè tagli — illaudabile uso invalso l'amputazione del secondo quadro del terz'atto — recidono i nervi alla commedia sempre viva e vitale. Ad essa non mancò neppure l'omaggio d'un seguito e l'ebbe, come l'ebbero *I promessi sposi* e altre opere famose, in un *Goldoni dopo le sue sedici commedie* del dott. Ranieri Carmassi, dato nel 1856 a Roma, a Livorno e forse altrove, poi scomparso senza lasciar traccia alcuna. Lo *Scaramuccia* lo ricorda in una sua rubrica speciale: *Cose delle quali lo Scaramuccia non vuol parlare.*

Anche fuori d'Italia godè il *Goldoni* del Ferrari qualche notorietà. Il 24 maggio 1902 lo recitò al *Théâtre Sarah-Bernhardt* di Parigi Ermete Novelli e il *Gaulois* annotava che in mezzo alla colonia italiana plaudente «alcuni francesi spersi s'erano divertiti moltissimo, come se avessero capito.» Nel 1900 la commedia fu tradotta in russo da Roshdewentskij. L'Inghilterra n'ha una ristampa con buona introduzione e note. E la Germania, certo non ultima nell'interesse per il nostro teatro, ne fa per bocca di Hans von Bülow — cui già il padre, Edoardo, traduttore di autori nostri, avea ispirato amore alla nostra letteratura — questo garbato elogio italo-tedesco, che accompagna il dono del libro a un'amica: (commedia) «oltre ogni dire *liebenswürdig und gute Laune schaffend*», commedia graziosa oltre ogni dire e creatrice di serenità...

E. MADDALENA.

Le lettere inedite di Paolo Ferrari citate in quest'articolo derivano tutte dalle collezioni d'autografi della Biblioteca Nazionale di Firenze. Del permesso di valermene sono riconoscente al chiarissimo suo prefetto, prof. Salomone Morpurgo.

MOLIERE

di Cesare Levi

da "La Lettura" del febbraio 1922

MOLIÈRE

NEL TERZO CENTENARIO
· DELLA SUA NASCITA ·

Allorchè, alla prima rappresentazione delle *Preziose*, uno spettatore si alzò esclamando: «Coraggio, Molière, questa è la buona commedia», si può dire che il poeta comico avesse già conquistato Parigi.

Prima di allora aveva corso la provincia, aveva vagabondato per ogni terra di Francia in una di quelle umili compagnie che lo Scarron dipinse al vivo nel suo *Romanzo Comico*; oggi in Provenza o in Linguadoca, fra un mese in Normandia, più in là nel Delfinato: in un piccolo teatro di Agen o in una poltrona di barbiere di Pézénas, il giovane comico intanto osservava la gente, e faceva tesoro di quanto vedeva, e coglieva dalla vita della strada intrighi comici e smorfie sentimentali.

(disegno di Augusto Sandoz, dal quadro del Mignard).

Giovanni Battista Poquelin, figlio di borghesi, nato nel cuore di Parigi, nel quartiere del Mercato — verso la metà di gennaio del 1622: fu battezzato il 15 — aveva da fanciullo seguito la professione paterna: come suo padre, come suo nonno, aveva fatto il tappezziere. I Poquelin erano niente di meno che «tappezzieri del Re»: e il futuro autor comico avrebbe, secondo la leggenda, spesse volte aiutato i camerieri a preparare il letto reale: anche dopo i primi successi al teatro.

Un po' abbandonato a se stesso, senza le carezze materne, poichè la madre gli morì quand'egli era ancora in tenera età, trascurato da una matrigna, il giovane Poquelin doveva andar gironzolando per le vie di Parigi, a divertirsi alle buffonerie dei saltimbanchi e ai lazzi dei comici italiani: risale a quest'epoca la leggenda di Scaramuccia maestro di Molière, eternata nei due versi scritti sotto un ritratto del famoso comico:

> « Il fut le maître de Molière
> Et la Nature fut le sien ».

Triste fu la giovinezza di Molière; e di questa assenza di ogni sorriso nei primi anni della sua vita, doveva risentirsene tutta la sua esistenza. Non si disse che nel carattere di «Arpagone» de *L'Avaro* Molière aveva voluto raffigurare suo padre? E che nella «Béline» de *L'Ammalato immaginario* abbia voluto dipingere la poco amorosa matrigna? Ci vien descritto il padre Poquelin come un vecchio dal cuore duro, e poco affettuoso verso i figli. Leggenda forse anche questa, chè certi fatti smentiscono il disamore del padre verso il figlio: quando, nei primi anni dell'«Illustre Teatro», Molière viene imprigionato per non aver pagato il negoziante di candele, è appunto il padre che gli paga il debito; e qualche anno più tardi è il figlio che impresta del denaro al padre.

Il giovane tappezziere fece buoni studî; dapprima al Liceo di Clermont (oggi «Luigi il Grande»), poi alla scuola del filosofo Gassendi, condiscepolo di Bernier, di Chapelle, di Saviniano di Cyrano Bergerac; forse più tardi alla Sorbona: che abbia compiuti gli studii di legge non è accertato: che abbia difeso in Tribunale come avvocato è escluso: nè del resto doveva essere troppo difficile allora conquistarsi la laurea *in utroque*: il «beccarsi in quindici giorni l'esame» del Giusti sembra fosse di tutti i tempi, secondo quanto narra il Perrault; purchè il candidato portasse con sè il danaro necessario, si poteva andar a svegliare la Commissione esaminatrice anche di notte.

Il giovane Poquelin abbandonò la casa paterna per amore di un'attrice: per seguire i Béjart nella loro piccola compagnia comica che recitava in provincia? o non piuttosto il dèmone del teatro lo torturava sin quasi dalla nascita, sin dalle prime volte che il nonno materno, Luigi Cressé, lo conduceva a veder gli «operatori» di piazza, l'«Orvietano», Gaultier-Garguille o Guillot-Gorju? Fu il suo primo amore — e fu poi un vero amore? — quella Maddalena Béjart, buona amica del Conte di Molene, e più matura d'anni e più esperta del giovane tappezziere di via Sant'Onorato?

Fatta compagnia con i Béjart, fratelli di Maddalena, ne assume la direzione, ed intitola pomposamente la Compagnia «l'Illustre Teatro»: da quel giorno abbandona per sempre il nome di Poquelin per assumere quello, che

doveva render famoso, di *Molière*: forse dal nome dell'autore della *Polissena*, romanzo allora in gran voga.

Il 3 gennaio del 1643 il giovane capocomico scrive al padre per annunziargli la sua decisione e al tempo stesso rinunziare alla carica di « tappezziere del Re ».

Ma a Parigi gli affari non vanno troppo bene: e Molière decide di correre la provincia: ed il vagabondaggio incomincia: sono dieci anni di lotte, di patimenti, di fame, eppure il coraggio non lo abbandona: ha vent'anni, e la vita gli sorride. Dall'umile carro che trascinava per le province di Francia la piccola Compagnia dei Béjart doveva sorgere il creatore della Commedia moderna.

—o—

E Molière, attore, capocomico, poeta, amministratore, e forse anche vestiarista, rappresentando e adattando alla propria Compagnia le opere altrui, si fa la mano al teatro. Si alternano le tragedie dell'Hardy e del Rotrou alle farse, che Molière sceneggiava dagli « scenarii » della Commedia italiana: e sorgono così *La gelosia del Barbouillé* e *Il medico volante*, piccole farse nelle quali già trovansi gli spunti di future più larghe opere: del *Giorgio Dandin* e del *Medico suo malgrado*.

E finalmente, a Lione, probabilmente nel 1653, si recita la prima commedia originale di Molière: *Lo Stordito*: anch'essa di imitazione italiana: da *L'Inavvertito* del Barbieri.

A questa prima commedia seguirà, due anni dopo, una seconda, anch'essa in facili, agili e snelli alessandrini: il *Dispetto amoroso*.

Soltanto a trentasei anni Molière ritorna a Parigi: ottiene il permesso di recitare dinanzi al Re: e dopo aver rappresentato il *Nicomede* di Corneille, che ottiene un successo di interpretazione più che freddo, Molière chiede al Sovrano la grazia di recitar una piccola farsa da lui composta sul modello degli italiani: *Il Dottore innamorato*: ed il successo è completo: per l'autore e per la Compagnia.

E poco dopo con *La farsa delle Preziose*, un piccolo atto in prosa (ciò che era una novità per gli spettatori di allora, chè sulla scena francese del Seicento non si ammettevano che i versi), fissa il tipo della Commedia moderna: in quella piccola commedia si pungevano le ridicolaggini del tempo: per la prima volta era fatta la satira di un costume goffo, che deturpava la letteratura e il carattere francese.

Volle pungere Molière tutte le « preziose » oppure soltanto, come aggiunse più tardi ad attenuazione, le « ridicole »? Fu prudente saggezza la sua? fu astuzia diplomatica per non mettersi contro tutto il salotto della Rambouillet, allora influentissimo? La posterità non s'è peranco pronunciata su quest'interessante questione. Ma quello spettatore entusiasta che aveva gridato a Molière, in pieno teatro, essere quella la vera commedia, aveva colto nel giusto. Leggenda forse anche questa, facilmente accreditata, perchè quelle parole rispondevano al modo di sentire e di pensare del pubblico di allora: e Molière si avvide, dal successo delle *Preziose*, che gli spettatori francesi amavano di essere canzonati nei loro difetti. Sembra che dopo quasi tre secoli il loro gusto non sia di troppo cambiato: i successi dei Courteline e dei Flers e Caillavet stan lì a provarlo.

—o—

E Molière, guardandosi attorno, vide quali fossero i difetti da colpire, i vizî da sferzare, le ridicolaggini da additare alle canzonature del pubblico: « scopo della Commedia » — annunzia egli stesso ne *L'Improvvisata di Versailles*, che è un po' il suo trattato d'arte comica — « è di rappresentare in generale tutti i difetti degli uomini, e principalmente degli uomini del nostro secolo ».

La caratteristica della Commedia di Molière è la critica della falsità, della ciarlataneria e dell'impostura, nelle lettere come nella religione, nella scienza come nella vita, fatta da un borghese semplice, sincero, di sana moralità e di robusto buon senso.

In ogni sua commedia l'antico tappezziere del Re manifesta poi le sue preferenze per le umili e semplici virtù casalinghe: meglio che nelle *Preziose* rivela le sue simpatie per la saggia e modesta custode del focolare domestico ne *Le Donne Saccenti*, fiera ed aspra satira contro il dilettantismo letterario, che infieriva a quel tempo. La satira de *Le Donne Saccenti* ha dunque una portata morale ancor più elevata: si rivolge contro l'emancipazione della donna, ed anche, per conseguenza, contro il suo abbandono della famiglia, fonte dei più dannosi effetti.

Molière sarebbe dunque stato un fiero antifemminista, non ammettendo che la donna esca dalle sue funzioni di sposa e di madre: la sua « Enrichetta » de *Le Donne Saccenti* è la più pura incarnazione del buon senso borghese in contrapposizione alle stravaganze e alle fantasie delle tre « saccenti »: « Belise », « Philaminte » e « Armande »: il buon senso è ancor più volgarmente sintetizzato nel carattere di « Chrysale », chiuso alle aspirazioni scientifiche e letterarie della moglie, della sorella e di una delle figlie, ed è, in modo ancor più grossolano, rappresentato dalla serva « Martine ».

In altre molte sue commedie Molière rivela le sue preferenze per la donna casalinga, un po' « terra - terra », compagna devota del marito, e nulla più.

Potrebbe tale preferenza sembrare strana in un uomo di teatro, in un comico del Seicento di morale larga per definizione, uso, nel suo lungo vagabondar in provincia, alle promiscuità con gente di ogni specie, e più tardi accolto alla Corte di Luigi XIV, non certo rigidissima in fatto di morale, poichè lo stesso Re dava l'esempio della più sfrenata sete di piaceri, sempre più abbandonandosi a facili avventure galanti.

Ma appunto presso la moglie egli cercava un conforto alle amarezze, alle molte noie che gli procuravano i sempre più numerosi suoi nemici, e le assorbenti occupazioni nella sua triplice qualità di attore, di direttore e di poeta comico, sempre pronto alle esigenze e ai capricci del Sovrano.

Bisogna dire che in Armanda Béjart Moliere

trovò la moglie che meno rispondeva al suo ideale di sposa e di compagna, più volte enunciato nelle sue commedie, al suo sistema di devota soggezione al marito.

La Scuola dei Mariti, *La Scuola delle Mogli*, *Il Matrimonio per forza* e *Il Misantropo* ripetono, in diverso modo e con diversa ampiezza e intensità d'espressione, il preferito argomento: come debba essere guidata una moglie dal marito.

Quale sistema di educazione sia preferibile per le ragazze ci è detto ne *La Scuola dei Mariti*: se la severità o la dolcezza; e come la disuguaglianza di età possa esser un ostacolo alla felicità coniugale, sarà detto ne *La Scuola delle Mogli*.

Questa commedia, che è giustamente stimata come uno dei suoi capolavori, fu scritta da Molière in uno dei momenti più felici della sua vita: allorchè, innamorato di Armanda, come un uomo di quarant'anni può esserlo di una giovinetta di diciannove, senza troppo pensare alla grande disuguaglianza d'età, ne fece la propria moglie.

Che nell' « Arnolfo » de *La Scuola delle Mogli* Molière rispecchi se stesso, nessun dubbio: sposando, già maturo d'anni e di precoce esperienza, la piccola comica appena sbocciata alla vita, avida di piacere e impaziente di farsi ammirare, egli si trovava nella stessa condizione di « Arnolfo » rispetto ad « Agnese ». Nella commedia, arriva un giovane, e con le sue parole di affetto, con i suoi freschi vent'anni, ottiene da Agnese ben più che Arnolfo con tutte le sue teorie: ed Armanda Béjart era meno ingenua di Agnese: astuta calcolatrice, ella era la comichetta che aspirava a diventar la moglie del capocomico, del poeta già apprezzato alla Corte, per poter avere le belle parti, e ottenere dei successi, e umiliare le proprie compagne, e mettersi in vista, e brillare al teatro ed alla Corte....

MOLIÈRE NELLA PARTE DI « CESARE » DE « LA MORTE DI POMPEO » (quadro di Mignard che si trova nel *foyer* de la *Comédie Francaise*).

Magnifico d'imparzialità, da buon poeta comico serenamente obbiettivo, Molière, che nella propria vita vorrebbe dar ragione a se stesso e torto ad Armanda, per non averlo apprezzato e amato sopra ogni altro, nella *Scuola delle Mogli* dà ragione ad Agnese contro Arnolfo.

Vorremmo tener conto dell'attestazione di una attrice sua contemporanea, Mademoiselle Poisson, che descrive Molière come un uomo ancora in condizione di piacere a una ragazza: « non troppo grasso, nè troppo magro, figura piuttosto grande che piccola, portamento nobile, belle gambe. Camminava gravemente, l'aria seria... »? Le malattie non avevano ancor minato la sua salute: protetto dal Re, applaudito dal pubblico... Che poteva desiderare di più una piccola attrice?

Ma Armanda male ricompensò la sua devota affezione: non gli rese la vita felice. Per comprendere tutto lo strazio dell'amore mal corrisposto di Molière verso Armanda, bisogna leggere *Il Misantropo*: in nessun'altra sua opera si vede a nudo l'anima del poeta come in questa, in cui Molière sotto la maschera di « Alceste » rimprovera Armanda, che si chiama « Celimène »: qui la gelosia ha fremiti e singhiozzi e lagrime e torture che neppur col genio di un Molière si possono descrivere se non si sono provate: già nel *Don Garcia di Navarra*, « il Principe Geloso », Molière aveva tentato rappresentare le angoscie della gelosia; e già ancor prima le piccole gelosie di due innamorati erano state sfiorate dal poeta comico: nel *Dispetto Amoroso*;

MOLIÈRE NEL COSTUME DI « ARNOLFO » DE « LA SCUOLA DELLE MOGLI » (dal volume di Arsène Houssaye: *Molière, sa femme et sa fille*).

ma soltanto dopo che Armanda aveva incominciato ad esercitare il suo fascino di seduzione, e a brillare, e ad essere adulata, festeggiata, lusingata nella sua vanità di attrice, fra i galanti e intraprendenti Marchesi della Corte di Luigi XIV, Molière potè esprimere con incomparabile forza drammatica la gelosia dell'innamorato: la gelosia del «misantropo», austero, aspro, che non si piega, che non cede, che non viene a transazioni, e la gelosia comica e pur dolorosa dell'uomo rozzo, debole, umile, di quello sciagurato *Giorgio Dandin*, che, beffato e tradito dalla moglie, esprime il suo pentimento per l'errore commesso sposandosi con una donna di classe superiore alla sua, con le parole: «l'hai voluta, l'hai voluta, Giorgio Dandin», e conclude filosoficamente che quando si è sposata una donna come la sua, la miglior cosa che resta da fare è di gettarsi in acqua con la testa avanti.

Il modello del *Misantropo* sarebbe, secondo alcuni, stato preso dal Duca di Montansier, uomo di costumi rigidi ed austeri.

In realtà, Molière ed Alceste fanno una sola persona: uomo rigido, severo più con sè che con gli altri, sotto la sua ruvida scorza di borghese non uso alle raffinatezze della società *polie*, profondamente affettivo — la sua protezione a Baron e al giovane Racine (mal contraccambiate l'una e l'altra) stan lì a provarlo — uomo nemico di ogni frivolezza nella vita come di ogni leziosaggine nella letteratura, come di ogni doppiezza e insincerità del carattere.

ARMANDA BÉJART
(dal volume di Arsène Houssaye: *Molière, sa femme et sa fille*).

Era molto modesto: dopo che Boileau gli ebbe letta la satira a lui dedicata, non volle più leggere la sua traduzione di Lucrezio, parte in versi e parte in prosa: e preferì invece di leggere il primo atto del *Misantropo*, scusandosi col dire che non si doveva aspettarsi a dei versi così perfetti e finiti come quelli di Boileau: poichè gli sarebbe occorso un tempo infinito se avesse voluto polire le sue opere come lui.

Boileau lo chiamava «il contemplatore«, e soleva dire che la Natura sembrava avergli rivelato tutti i suoi segreti, per lo meno per ciò che riguarda i costumi e i caratteri degli uomini. Ed uno dei suoi nemici, il Donneau de Visé, redattore del *Mercure*, con l'intenzione di accusarlo, fa di lui il suo più alto elogio, schizzando così il suo ritratto: «aveva gli occhi attaccati su tre o quattro persone di qualità che contrattavano delle trine; sembrava attento ai loro discorsi e sembrava, per il movimento degli occhi, che guardasse sino in fondo delle loro anime per vedere ciò che esse non dicevano... E' un personaggio pericoloso; ve ne sono di quelli che non escono di casa senza le mani, ma si può dire di lui che non va mai fuori senza gli occhi e gli orecchi».

—o—

La comicità di Molière è amara. Si può dire che, anche nelle sue farse più buffonesche, faccia sempre capolino la tristezza di un profondo osservatore dell'anima umana.

Molière lascia trapelare l'amarezza della sua anima non soltanto nel *Misantropo*, che è il più gran dramma della civetteria e della frivolezza femminile contrapposte alla più rigida e più scontrosa fermezza di carattere, ma pur anco nel *Giorgio Dandin*, ove un marito, villano mal rifatto, è schernito dall'altezzosa superbia della moglie e dei genitori della moglie; e nel *Signor di Pourceaugnac*, dove un povero diavolo di provinciale, giunto a Parigi per prendere moglie, è beffato, deriso, derubato, arrestato, bastonato da una masnada di bricconi, e se ne ritorna alla nativa Limoges, ringraziando il più intrigante dei suoi persecutori, Sbrigani, e dicendo fra sè: «Ecco il solo galantuomo che abbia trovato in questa città».

Comico anche il signor Jourdain, il goffo *borghese gentiluomo*, il «nuovo ricco» di allora, che vuol diventare «uomo di mondo» e si fa spennacchiare da una astuta civetta e da un nobile spiantato senza scrupoli; comico, ma non di quella comicità larga, piena, spontanea che troviamo in qualche satira contro i medici: anche qui l'uomo sciocco e gonfio di vanità, beffato da gente più furba di lui, dà quasi un senso di pena.

E, se pur spietato nella satira contro i medici, chè fu malato, e non seppe nascondere il proprio rancore contro chi non sapeva, non poteva guarire il suo male incurabile (ebbe, in triste eredità della madre, il mal sottile); se pur aspro censore della pedanteria e della ciarlataneria dei medici di allora, la commedia che più spietatamente si burla dell'impotenza della medicina, l'ultima sua: *L'Ammalato immaginario* ha anch'essa alcunchè di triste e di penoso: sotto l'apparenza burlesca c'è dentro qualcosa di malinconico, come profondamente malinconico era quegli che la scriveva negli ultimi giorni della sua travagliata esistenza, a divertimento del pubblico e della Corte; è

questa « la commedia della Morte ».... E la Morte stava infatti all'agguato.

Poco prima della quarta rappresentazione de *L'Ammalato immaginario*, vuolsi che Molière, sentendosi più male del solito, abbia detto ad Armanda e a Baron : « Sino a che la mia vita è stata egualmente mista di dolore e piacere, mi sono creduto felice ; ma oggi che sono affranto da pene senza poter contare su alcuni momenti di soddisfazione e di dolcezza, vedo bene che bisogna che abbandoni la partita ; non posso più resistere ai dolori e ai dispiaceri, che non mi dànno un istante di riposo. Ma... quanto deve soffrire un uomo prima di morire ! Tuttavia sento bene che sono finito ».

Durante la scena del giuramento burlesco, alla quarta recita dell' *Ammalato immaginario* — il 17 febbraio del 1673 — Molière, che faceva la parte di « Argante », venne côlto da un improvviso malore, che tentò di nascondere sotto una di quelle smorfie comiche, che eran sue caratteristiche, affinchè il pubblico non se ne accorgesse : finito lo spettacolo fu portato a casa, e, côlto da un improvviso sbocco di sangue, morì dopo pochi momenti.

—o—

FRONTISPIZII DELL'EDIZIONE ORIGINALE DELLE « COMMEDIE DI MOLIÈRE ».

Come ne *Le Donne Saccenti*, così anche ne *L'Avaro* e ne *L'Ammalato immaginario* Molière addita quale turbamento arrechi alla famiglia una mania, un difetto, un vizio, e così ne *Il Tartuffo* mostra quale sia il danno di un eccessivo pietismo in una mente debole. In queste quattro commedie, che sono fra i suoi capolavori, c'è come una corrispondenza di argomento : in tutte vediamo dei genitori sacrificar la figlia alla propria mania, alla propria passione, al proprio vizio : « Philaminthe » de *Les Femmes Savantes*, alla propria infatuazione per « i belli spiriti », « Harpagon » de *L'Avare* alla propria avarizia (ed argomento irrefutabile contro l'amore della figlia per un altro il « senza dote », chè un vecchio pretendente è già pronto senza che egli debba aprire la borsa), « Argan » de *Le Malade imaginaire* al proprio egoismo, alla propria paura, chè, credendosi ammalato, non vuole altro genero che non sia un medico, e finalmente « Orgon » de *Le Tartuffe* alla propria cecità : troppo sciocco e debole per reagire alla suggestione che Tartuffo esercita sopra di lui, valendosi della religione, fa tacere in se stesso ogni altro sentimento, e arriva quasi al punto di mandar a precipizio sè e la propria famiglia.

La satira contro l'impostura religiosa è la più audace, e la più pericolosa anche, che Molière abbia tentato : quella per la quale più dovette combattere.

Già nel suo *Don Giovanni* Molière aveva fatto, per bocca del suo eroe, l'apologia dell'ipocrisia, « vizio alla moda » — al che il servo Sganarello, portavoce del buon senso popolare, risponde col dire « tal vizio è anche peggiore di ogni altro » — ma con maggiore audacia, nel *Tartuffo*, non già la religione nei suoi dogmi, ma i falsi devoti volle attaccare, coloro che, sotto la maschera della pietà, tentano raggiungere i più turpi fini. L'uomo che raccolto lacero e scalzo da quel dabben uomo di Orgone, riesce in breve a guadagnarsi la sua fiducia, a tal punto da fargli dimenticar moglie, figli, fratelli, e ricompensa il proprio benefattore, tentando di sedurgli la moglie, di sposar poi la figlia, di spogliarlo dei suoi averi, di cacciarlo di casa e di farlo arrestare, è tale una sinistra figura, scolpita con tale vigoria di tratti caratteristici, quale poche altre nel teatro possono esserle agguagliate.

Tartuffo, *Alceste*, *Arpagone*, *Don Giovanni*, *Jourdain*, *Argante*, *Trissottino* : ecco i grandi caratteri per i quali il poeta comico passa alla posterità : ecco quanto forma la vera grandezza di Molière : sintesi mirabile delle più spiccate caratteristiche di un difetto, di una mania, di una passione, di una debolezza, di un vizio. Ciò che Molière portò sul Teatro moderno — ed è questo che lo distingue dai suoi precursori — è la pittura del costume contemporaneo e dell'uomo di tutti i tempi. Ed in quell'altro piccolo trattato di drammaturgia che è

La Critica della Scuola delle Mogli, così insegna Molière: « Quando dipingete degli uomini bisogna che li dipingiate dalla natura. Si vuole che questi ritratti rassomiglino ».

—o—

Poca importanza è perciò data all'intreccio: nella Commedia di Molière, la favola, l'intrigo comico, è quasi sempre preso in imprestito ad altri: « prendo il buono dovunque lo trovi » era il canone d'arte di questo sommo creatore di caratteri, chè non può dirsi plagio il ripetere, il rifare una vecchia commedia, quando ad essa il poeta riesca ad imprimere il suggello della propria personalità.

La Commedia italiana, e più specialmente quella « dell'arte », fornì spesso gli argomenti a Molière.

Ecco un vecchio *scenario* della Commedia improvvisa: Pantalone ha una figlia, della quale è innamorato un giovane (Florindo od Ottavio poco importa); e poichè, per i suoi fini particolari, Pantalone nega il consenso al matrimonio, il giovane per mezzo di qualche strattagemma, complici i servi (Arlecchino o Brighella) e con la connivenza della cameriera della ragazza (Colombina o Corallina), riesce a forzare la volontà del vecchio padre e a strappargli il consenso alle progettate nozze.

Cambiamo ora i nomi, ed avremo la Commedia di Molière: quasi tutte le farse, da *Lo Stordito* e dal *Dispetto amoroso* sino a *Le Bricconate di Scapino*, e molte delle commedie di gran linea, dal *Tartuffo* all'*Avaro*, ripetono con poche varianti, tale argomento: ma ciò che v'è in più in Molière sono i caratteri, è l'osservazione profonda della vita, è la pittura del costume contemporaneo, è la satira implacabile di un difetto, di una mania, di un vizio. La Commedia di Molière è libera imitazione della Natura: vi si trovano personaggi che differiscono l'un dall'altro in situazioni che assai spesso si ripetono e si rassomigliano.

Avvenimenti romanzeschi (figli rapiti dai pirati e ritrovati dai genitori dopo molti anni), riconoscimenti improvvisi, scioglimenti bruschi ed impreveduti, risentono l'origine della Commedia italiana dell'arte: Molière dava allo scioglimento dell'intreccio pochissima importanza; una volta fissato il carattere nei suoi tratti essenziali, tutto il resto contava ben poco.

Non soltanto alla Commedia italiana tolse gli argomenti, ma pur anco a quella spagnuola: di Lope, di Moreto, di Tirso: e da Plauto tolse l'intreccio de *L'Avaro* e dell'*Anfitrione*, superando il modello latino, per un maggior calore di vita, per un più robusto rilievo di caratteri.

—o—

Alla spietata satira di Molière non sfuggirono neppure i Signori della Corte: li tollerava perchè aveva bisogno della loro protezione, e, da buon capocomico che cura gli interessi della sua Compagnia, non poteva disgustarsi i suoi migliori clienti, ma era di ingegno troppo elevato per non sentire, sotto la cortesia dei complimenti, l'altezzosità sprezzante di quei Marchesi e di quei Duchi per uno che esercitava una professione tenuta allora per spregevole: non potevano attaccarlo, i Signori della Corte, perchè lo sapevano protetto dal Sovrano, ma non mancavano mai di umiliare in Molière l'ex-tappezziere del Re.

Quando non li fa degli scrocconi ignobili, quale « Dorante » del *Borghese gentiluomo*, Molière li fa ridicoli, ignoranti, presuntuosi, villani; nelle *Preziose* si burla di loro, mentre son vestiti da servi e scimmiottano le maniere della Corte; nella *Critica della Scuola delle Mogli* li fa ignoranti e goffi, incapaci di avere un'idea e di esprimere un'opinione qualsiasi.

In ogni sua commedia Molière ha punto al vivo l'orgoglio del sangue della nobiltà, cercando di estirparlo dalla società: ne *I Seccatori* si burla degli insopportabili chiacchieroni, invadenti e pretensiosi; nel *Misantropo* attacca il cortigiano nel personaggio di « Filinto », l'uomo senza carattere, accomodante, privo di ogni qualità solida; ma specialmente nel *Don Giovanni* fieramente colpisce, nel suo protagonista, i costumi corrotti della Corte: il nobile, che si crede tutto permesso, che semina intorno a sè soltanto dolore, non ha nulla del cavalleresco eroe spagnuolo — dal quale trae la sua origine — ma piuttosto riproduce quel desiderio di bassi godimenti che è caratteristico della nobiltà francese del secolo di Luigi XIV.

—o—

Ma perchè fosse concesso a Molière di colpire così al vivo il vizio nei suoi rappresentanti terreni, e attaccare anche direttamente i suoi nemici, occorreva un'alta protezione: e questa ei l'ebbe in Luigi XIV.

Non ultima gloria del Sovrano che fu detto « il Re Sole », fu quella di aver concessa la sua amicizia al più grande uomo del suo secolo. Forse il Re non aveva completa coscienza del valore dell'uomo: vuolsi anzi che si sia meravigliato al sentire che Boileau stimava Molière il primo letterato del suo tempo: « non lo credevo » — avrebbe risposto il Sovrano: ma in più di un'occasione ebbe però a significare la sua grande simpatia per il poeta del *Misantropo*.

Se l'episodio della colazione di Molière alla tavola di Luigi XIV si può relegare nel dominio delle leggende, è indiscutibile che il giovane sovrano, molto sensibile a chi lo sapeva divertire, si mise più di una volta contro la stessa Corte per difendere Molière. Allorchè il Signor de la Feuillade (bersagliato ne *La Critica della Scuola delle Mogli* nel personaggio del « Marchese », che stupidamente ripete « *tarte à la crême* ») abbracciò Molière simulando per lui una grande amicizia, per ferirlo alla faccia con i suoi bottoni taglienti, il Re espresse chiaramente il suo malcontento al cortigiano per l'atto villano.

Quando Montfleury padre accusò Molière di aver sposata la propria figlia, Luigi XIV, per tutta risposta, a fine di dimostrare in quale conto tenesse la calunniosa diceria, si fece rappresentare al battesimo del figlio di Molière.

Ma specialmente autorizzando, contro le cabale e le pressioni dei falsi devoti, la rappresentazione del *Tartuffo*, dimostrò la sua grande stima verso il poeta: e al tempo stesso si rivelò anco una volta Principe illuminato.

Ma per poter far rappresentare le commedie che più gli stavano a cuore, Molière dovette però, instancabile nel preparare feste per la Corte, servire il Re nei suoi preferiti divertimenti.

Annunziando «una mescolanza nuova per i nostri teatri» Molière creò un nuovo genere: la «Commedia-ballo».

Compose più di dieci fra commedie e pastorali per le feste di Corte: ed anche qui riescì ad essere originale e fantastico: anzi mai come nelle «commedie-ballo» potè dar libero sfogo alla sbrigliatezza della sua fantasia: l'origine prima dell'Opera-comica, quale doveva essere fissata un secolo dopo dai Favart, risale a queste piccole fantasie comiche di Molière.

J'ay receu de Monsieur le Secq thresorier de la bource des Estats du Languedoc la somme de six mille livres a nous accordez par messieurs du Bureau des comptes de laquelle somme ie le quitte faict a Pezenas ce vingt quatriesme iour de febvrier 1656 Molière.
Quittance de six mille livres

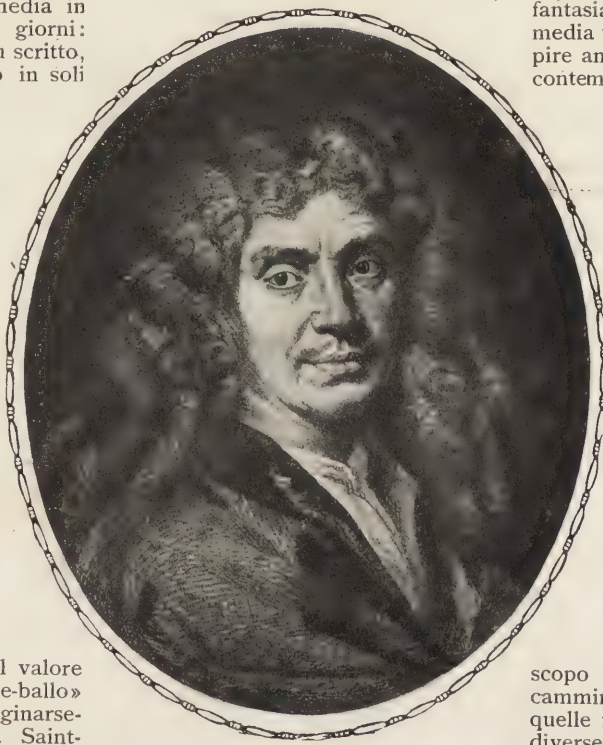
AUTOGRAFO DI MOLIÈRE.

Preso spesso all'improvviso, Molière doveva scrivere una commedia in quindici, in dieci giorni: *L'Amore medico* fu scritto, studiato e recitato in soli cinque giorni: talvolta su ordinazione a soggetto obbligato (come *Gli amanti magnifici*, della quale diede l'argomento il Re stesso), tal altra per ispirazione del Sovrano (come ne *I Seccatori*, ove la «scena del cacciatore» fu scritta dietro suo suggerimento, prendendo a modello il Conte di Soyecourt); più spesso Molière doveva allestire tutto lo spettacolo, organizzando la musica e le danze, e prendervi anche parte, attore, direttore e ballerino.

MOLIÈRE
(Il quadro originale si trova in possesso del Duca d'Aumale).

Per giudicare del valore di queste «commedie-ballo» bisognerebbe immaginarsele rappresentate a Saint-Germain o a Versailles, nel lusso magnifico di una Corte fastosa, allietate dalle molli ariette di un Lulli, col contributo dei ricchissimi vestiti di eleganti dame e di raffinati gentiluomini, con un allestimento scenico incomparabile, in un quadro di bellezza e eleganza tale da non poter essere riprodotto sulle modeste scene del *Palais-Royal.*

«Commedie-ballo» anche *Il Borghese gentiluomo, La Contessa d'Escarbagnas* e *L'Ammalato immaginario*, cioè aspre e fiere satire contro la vanità sciocca, contro la rapacità dei finanzieri, contro i medici: qui gli «intermezzi» — i *divertissements* — formavano come una cosa a parte, quasi staccata dalla commedia, oppure (come ne *La Contessa d'Escarbagnas)* la commedia era il complemento dello spettacolo; come un «numero» di un variato programma della festa... E mentre negli «intermezzi» il poeta dava libero sfogo alla sua fantasia, nella piccola commedia trovava modo di colpire ancora i difetti dei suoi contemporanei, e burlarsi dei seccatori e dei provinciali, dei finanzieri e delle preziose, degli uomini di legge e dei medici...

L'Opera di Molière è dunque estremamente varia, sì nel genere che come tecnica scenica: varia nel carattere e nell'oggetto dell'osservazione: egli scrisse delle farse senza altra intenzione se non quella di divertire (ne *La Critica della Scuola delle Mogli* non disse forse che «la gran regola di tutte le regole è di piacere e che un'opera di teatro che ha raggiunto il suo scopo ha seguito il buon cammino»?), e si vide che quelle farse erano già ben diverse da quelle della Commedia italiana, e che vi si delineavano dei caratteri, che l'intrigo aveva più verosimiglianza, e che vi faceva capolino la satira del costume vizioso; scrisse delle commedie a tesi

morale, e sviluppò caratteri e situazioni già da altri trattate, con nuova profondità di osservazione; scrisse «commedie-eroiche» e «pastorali-comiche», e alle più fantastiche «commedie-ballo» alternò opere di una tale intensità nell'espressione drammatica da rasentare la tragedia.

Gli è che, all'osservazione dell'uomo e della società, Molière mescolò le proprie passioni; e vide i vizî, i difetti, le debolezze altrui al di là di ciò che si osserva dalla vita: ebbe cioè quella rara facoltà di intuire il carattere umano nella situazione speciale che meglio giovasse a far apparire il suo difetto, la sua debolezza, il suo vizio; e si valse degli strumenti che il teatro gli offriva (l'intrigo, il dialogo) per mettere l'individuo in quella data condizione, che meglio favorisse lo sviluppo di quel vizio, di quella passione, di quella manìa.

E, da profondo psicologo, Molière evita di far sì che il vizioso, per la forza degli avvenimenti, si emendi alla fine: Arpagone è felice di aver ritrovata la sua cassetta, e rimane più avaro di prima; Alceste, nauseato della società che lo circonda, si propone di andar in un deserto per poter essere uomo d'onore, più misantropo che mai; Tartuffo viene arrestato, ma non per ciò rimane meno impostore; Trissottino rimane sempre quel pedante sciocco che era sempre stato; Jourdain, pur beffato, rimane sempre con le sue idee di grandezza e di nobiltà; e Argante, sempre più «malato immaginario», non s'avvede della ciarlataneria dei medici. Molière non vuole umiliare l'uomo nella sua natura: osservatore acutissimo, egli ben sa che il vizioso non si emenda: moralista appassionato, ma osservatore indifferente, egli si compiace nel far vedere le manie e i difetti dell'individuo sotto l'aspetto più grottesco per muover a riso chi li osserva, e nel mostrar il vizio sotto l'aspetto più nero e più sinistro, per suscitar ripugnanza ed orrore: di qui il sano, elevato insegnamento morale che si trae dalla Commedia di Molière.

—o—

Come attore tragico Molière fu appena mediocre, ma fu eccellente invece come attore comico: la sua maschera mobilissima, la bocca grande, le sopracciglia nere e folte, e i diversi movimenti che egli dava loro, rendevano estremamente comica la sua fisonomia: nel recitare aveva come una specie di singhiozzo, ed anche di questo ei si valse per ottenere nuovi effetti di comicità. Recitò in tutte le sue commedie. E fu un riformatore anche nel modo di recitare, chè tolse dalla scena francese l'ampollosità e l'enfasi, che eran di moda in quel tempo, e che furoreggiavano tuttora nella recitazione dei Montfleury e dei Balthazar Baro, attori dell'*Hôtel de Bourgogne*, del teatro rivale.

da una stampa della prima metà dell'Ottocento).

Si racconta che, durante una rappresentazione del *Tartuffo*, Champmêslé, avendo veduto Molière che si dava dei gran pugni sulla testa, gridando: «Ah! cane! ah boia!», gliene chiese la ragione, e Molière giustificò la propria irritazione con queste parole: «Non siate sorpreso della mia collera; ho sentito or ora un attore a declamar in modo falso e pietoso quattro versi della mia commedia, e non potrei veder maltrattare i miei figli in quel modo, senza soffrire come un dannato».

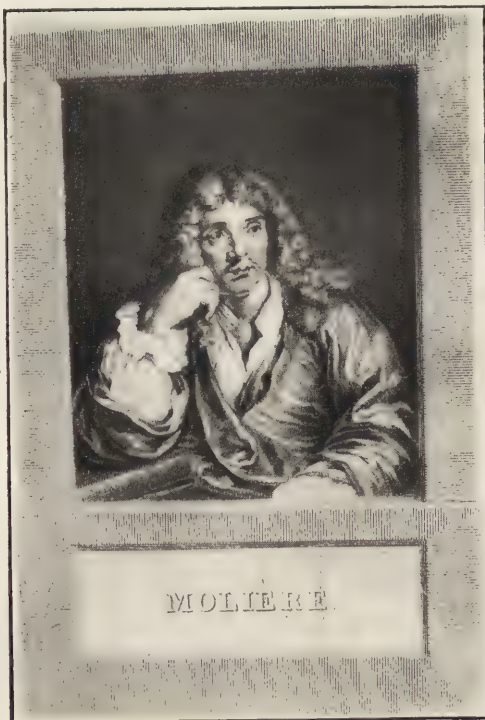
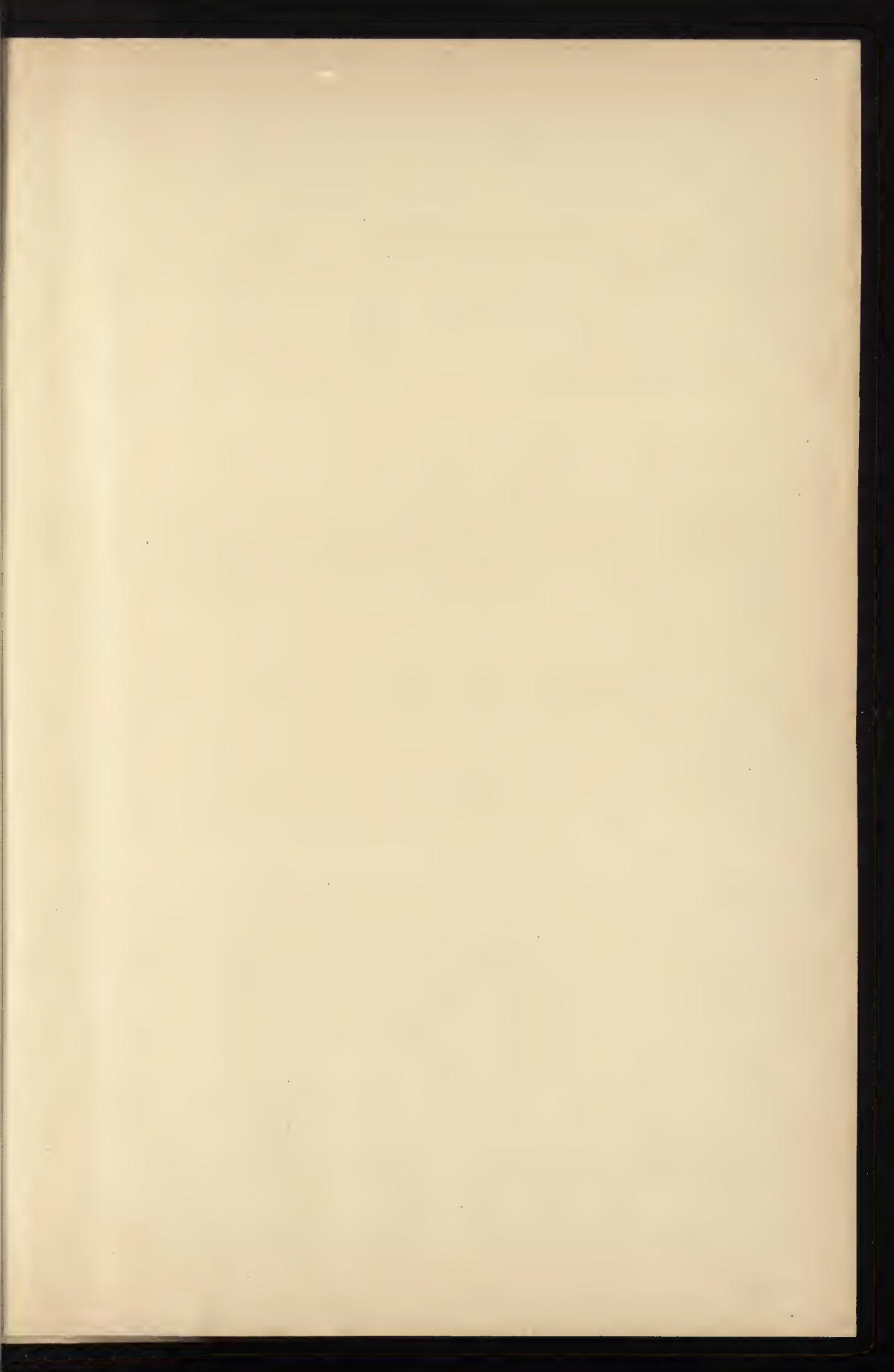
Ne *L'Improvvisata di Versailles* Molière dà ai suoi comici gli insegnamenti della perfetta recitazione: semplice e naturale.

Naturalezza e sincerità nella recitazione, come nello stile, come nelle idee: ecco il segreto dell'arte di Molière.

Aveva egli la passione della sua arte: e non volle mai abbandonar la sua professione di comico, per quanto lusinghiere fossero le proposte che gli venivan fatte. Al Principe di Conti, suo antico condiscepolo al Collegio di Clermont, che voleva prenderlo come suo segretario, rispose: «Sono un attore passabile, e sarei forse un cattivissimo segretario».

E non venne accolto all'*Académie Française*, non potendosi ammettere che Scapino e Sganarello andassero a sedere sotto la cupola solenne di Palazzo Mazarino: i pregiudizî contro la professione di comico eran allora troppo tenaci: poi, sembra che l'«Accademia» avrebbe anche accettato l'autore del *Misanthrope*, purchè l'attore si fosse impegnato a non recitar più se non le parti di alto comico: sottile distinzione, e quanto mai difficile, trattandosi di commedie di Molière: ma la morte troncò tale progetto.

E all'*Académie Française*, sotto il busto di Molière fatto da Houdon, fu inciso poi come iscrizione, quasi a pentimento di un errore commesso, questo verso felice del Saurin: «Nulla manca alla sua gloria, egli mancava alla nostra».

CESARE LEVI.

<u>ACHILLE TORELLI</u>

di Gaspare Di Martino

da "La Lettura" del marzo 1922

ACHILLE TORELLI

d Achille Torelli — poichè quanto aveva sognato e si era proposto, benchè attraverso a battaglie talvolta inique, tanto ha potuto compiere con tre opere degne d'uno spirito altissimo: il suo *Teatro*, le ricerche storiche sul *Cantico* e *L'arte e la Morale*, cioè, dimostrando di poter stampare orme durature nei vasti mondi dell'arte, della storia e della filosofia — negli ultimi anni della sua vita era necessario e dolce dimenticare i fasti e i nefasti della propria esistenza immaginativa, volitiva, combattiva, e pur fattiva. Una esistenza, quella del Torelli, iniziata sotto l'egida dei migliori sorrisi della natura e dell'ingegno, sviluppata tra spine d'ogni difficoltà, affrontata con tenace lotta, non sempre guidata da direttive ferme e sicure, conclusa con uno stoicismo di una latente ipersensibilità e d'una apparente rassegnazione.

Achille Torelli, come persona attiva, come causa di movimenti artistici e culturali, ha dato vita a tutto un mondo di episodii, di aneddoti; a tutta una gara di nobile scherma, e ad una — ahi, troppo lunga — giostra di schermaglie, che in minor numero e meno pertinaci ed intense, non un uomo, ma ben più agguerriti colossi, sarebbero bastate a distruggere.

In rapida sintesi, senza trascurare l'ordine progressivo delle date, come una documentazione raccolta a stenti, ma con la maggiore possibile cura, ha reso possibile, in questo articolo, a penna svelta, deve essere ricordato, anzi, rievocato, il mondo torelliano, che, nella sua alterna vicenda, è pieno di colore, di carattere, di stravaganze, di simpatie, di originalità.

Il maestro, ripeto, si teneva in contatto ideale con gli avvenimenti del mondo, e su tutto e per tutti provava il suo sentimento d'orrore o d'esaltazione, ma di sè non voleva più parlare. Quando gli si chiedevano le sue notizie per una pubblicazione di circostanza, faceva rispondere da qualche suo fido, parente o amico, con le solite tre o quattro notizie, che oramai erano divenute troppo uniformi e, da troppo tempo, un vaneggiamento di pubblico dominio. « Chi vuol conoscere Torelli in quanto ha pensato e scritto, e non è un imbecille, sa dove mettere le mani; chi lo vuol conoscere nella vita, o s'ingegni, o si unisca al coro dei rari amici, o a quello dei numerosi denigratori ». Ed aveva ragione.

L' odore
di pace, filtro di non so che frutto,
e di non so che fiore,
il filtro che dismemora di tutto...

cercava, con Guido Gozzano, per quanto personalmente gli riguardava, con proposito ma-

turo, idea fissa, vigilanza invulnerabile. Ed aveva ragione.

—o—

Achille Torelli, prima che gli onori e i successi giovanili lo spaventassero e gli dessero il male della paura, è veramente apparso nella società come un prodigio di bellezza fisica, di vigore intellettuale, di slancio aristocratico, di coraggio civile. Poeta della madre, della patria, ebbe l'eroismo del buon figliuolo, e l'animo pronto del soldato. Le prime lotte, scoprendogli e sviluppandogli una bella coscienza, e poichè Shakespeare afferma che la coscienza rende l'uomo un po' vile, troppo presto forse lo fecero dubitare di sè, e in questo stato d'animo, senza dubbio, è tutto il suo lungo, glorioso, calvario. Anche Labiche, per ingannare se stesso, ci ha detto:

La frayeur n'est jamais bonne,
A dit un docteur;
Et la peur du mal nous donne
Le mal de la peur...

La sera del 21 marzo 1860, proprio nelle prime ore della primavera di quell'anno, e non nel 1859, come pure è stato detto, al Teatro dei Fiorentini apparve il primo lavoro scenico di Achille Torelli, intitolato: *Dopo morto*; una commedia in martelliani, che in seguito, benchè premiata nel 1860 stesso al Concorso governativo di Torino con seicento lire, e non con duemila, fu rifiutata dall'autore, giacchè di essa non è traccia nel grosso volume del Teatro Scelto. Ne furono interlocutori (allora si diceva così: ora si dice «interpreti») il Vestri, il Taddei, il Bozzo, la Rosa Maggi, e la Sivori; e scusate se è poco.

Dopo morto fu il terzo premio nel Concorso piemontese del 1860. Il primo fu attribuito allo *Spartaco* di Ippolito d'Aste, con lire millequattrocento; il secondo alla *Caduta di una dinastia* di Gaetano Gattinelli, con lire mille. Il Comitato dei giudici era composto di Felice Romani, presidente, e di Angelo Brofferio, Carlo Rusconi e Camillo Caracciolo di Bella. Il decreto, con l'attribuzione dei tre premi, ha la data del 31 gennaio 1861, e con esso si provvede pure a che le pratiche dei Concorsi drammatici passino dal Ministero dell'Interno a quello della Pubblica Istruzione. Si vuole che nel premio al *Dopo morto* vi fosse la mano di Cavour, il solo grande uomo di Stato italiano che abbia avuto rispetto e considerazione per le sorti della scena drammatica del proprio paese. E la cosa è verosimile. Cavour, poichè le cose a Napoli preludevano al tramonto dei Borboni, nulla trascurava per ingraziarsi la simpatia dei valentuomini meridionali. E v'era anche una considerazione personale. Una sera, lo statista giunse nel camerino di Bellotti-Bon, mentre Torelli leggeva *La missione della donna*. Alla naturale, doverosa interruzione, Cavour obbligò il lettore a continuare, e rimase in silenzio ad ascoltare tutto un atto. Poi avrebbe esclamato, nell'allontanarsi: «Con questa avrebbe meritato duemila lire». Una frase di garbo, ma significativa, e non un dato di fatto, cioè: «Le duemila lire prese per *Dopo morto* valgono per questa», come si disse e da qualcuno si continua a dire, inesattamente.

Comunque, la rivelazione del nuovo, giovanissimo autore, era avvenuta. A Napoli, con Alberti, il teatro ferveva, e la critica era implacabile. Il Duca di Maddaloni, indiavolato, faceva «*la pluie et le beau temps*» e intorno a lui si stringevano non sempre gli spiriti più inclini a rispettare il lavoro e le idealità degli altri. Il Duca Proto non risparmiava neppure gli attori saliti in fama. Questo geniale epigramma n'è una prova:

Che il Bozzo e la Sadowski ancor si bene
Faccian «Gli innamorati» non è strano:
Goldoni stesso gli educò alle scene...

Michele Bozzo, glorioso, fu toccato, ma non domato. Più che sessantenne, quando gli capitava, deliziava sempre nei panni dell'innamorato goldoniano.

Torelli era già disputato. L'alta società, poichè egli era figlio di una Lampedusa, ne faceva il suo ornamento alla moda, fino a quando il commediografo non ne rivelò i pregi ed i difetti, come vedremo in seguito. Se non che, per le lodi, non ebbe premi; per i difetti, innocentemente svelati, ebbe nemici irriducibili, e uno di costoro era il mio amico personale, sempre affettuosamente ricordato, il Duca di Marigliano, proprietario del Teatro Sannazaro di Napoli. Torelli, più tardi, nei *Mariti*, lo modellò come il tipo del marito discolo!

La rivelazione precoce e il successo del diciannovenne nostro autore, intenerirono anche schiettamente e profondamente il suo educatore, professore Pietro Isidoro Boubée, il quale volle dedicare al suo allievo prediletto i seguenti versi, veramente candidi:

Toi, pour qui j'eus toujours la tendresse d'un père,
Qui de Thalie as pris hardiment les crayons,
Pour affronter la lice où l'astre de Molière
Eclipse tout de ses rayons;

A' la franche gaîté de ton œuvre comique,
A' ce charme où chacun se sentait attiré
Et qui t'a mérité l'ovation publique,
Eh bien, cher enfant, j'ai pleuré!

C'est que j'ai dénoué ta jeune intelligence,
C'est que de tes succès, j'ai cultivé l'espoir,
Lorsque, pour te nourrir du lait de la science,
Sur mes bancs tu venais t'asseoir.

J'ai pleuré, mais ces pleurs avaient pour moi des charmes:
Ton maître sur son cœur te pressait triomphant,
Heureux comme ton père, il baignait de ses larmes
La couronne de son enfant!

Torelli teneva moltissimo a questi versi e li ricordava con diletto.

—o—

Sostiamo un momento a Villa Barbaia, alle porte di Posilipo, dove, nei lunghi silenzii dell'estate arsa dal sole, si ha sempre l'impressione che i grandi spiriti vaganti di Virgilio e di Sannazaro, accomunati nell'eternità del nostro mare senza l'uguale al mondo, si scambino saluti per sè e per l'incanto del meritato, paradisiaco, asilo.

Nella magnifica villa, v'era una «Filodrammatica» e Torelli, desideratissimo, consentì che vi si rappresentasse una sua commedia

nuova, *Troppa grazia*, in tre atti, che poi dedicò alla madre:

« *A mia madre — Maria Anna de Tommaso — questo fra i miei primi lavori* (non rifiutato) — *Meno indegno di esserle intitolato* ».

La prima recita seguì la sera del 30 settembre 1862. Degli esecutori, signore e signori della buona società, sopravvive il cav. Roberto Villani, cultore d'arte, e amico rimasto sempre devoto ad Achille Torelli.

E veniamo a *La missione della donna*, che fu rappresentata la prima volta a Napoli, ai Fiorentini, da Clementina Cazzola, Tommaso Salvini, Luigi Taddei, Domenico Maione, Luciano Cuniberti, Virginia Marini, Domenico Bassi e Severo ed Enrico Alberti, e dedicata a Clementina Cazzola. Oggi, questa, si chiamerebbe la Compagnia dei capocomicissimi... Il successo fu ottimo. E siamo al 17 marzo 1864. Il traduttore tedesco, Schanz, suggerì il cambiamento del titolo in *Il punto d'appoggio*, accettato dal Torelli, ed inserito nel volume del Teatro Scelto. A me, poi, recentemente, ha scritto:

Caro di Martino, se non ci sarò più io, vogliate rammentare che desidero sia pubblicata questa commedia in una nuova edizione del mio *Teatro Scelto*, ma che sia pubblicata dal manoscritto che si troverà fra gli altri miei, riveduto e corretto nel novembre 1913.

ACHILLE TORELLI
(da uno schizzo a penna).

Per me questo sarebbe un ordine. Ma chi farà la nuova edizione del *Teatro Scelto*? Il municipio di Napoli? Non ha detto il nostro Sindaco che bisogna onorare Torelli in modo più duraturo? E non sarebbe questo il miglior modo di onorarlo?

Appare, dopo un anno, la celebre « Filarmonica » situata, come un tempio apollineo, sullo scalone monumentale di Palazzo Cassano, a Monte di Dio. Torelli è in mezzo ad un'*élite* di filodrammatici: la duchessa e il duca di Lavello, la contessa di Cigliano, il conte di Gerace, il cav. Patrizi, il marchese di Circello, innamorato indimenticabile del teatro, la marchesa di San Marco, ed altri: è lì e profonde galanterie, insegnamenti, e diventa un animatore simpatico e propizia al teatro l'attaccamento di tanta e così fine gente. Nella fiorente istituzione, la sera del 5 febbraio 1865, si dà per la prima volta: *La più semplice donna vale due volte un uomo*. Il trionfo non gli fece distrarre il pensiero dall'arte di Adelaide Tessero, ed il « proverbio » fu dedicato alla rinomata attrice « per intuizione artistica — afferma Torelli — inferiore solo alla sublime Ristori ».

Non riposa sugli allori, e il fecondo ed ispirato artefice, il 25 aprile 1865, fa rappresentare in Napoli, nel Teatro dei Fiorentini, *La Verità*, commedia in tre atti, premiata al Concorso dell'*Accademia Pontaniana*, e dedicata al Principe di Ottaiano, che promosse la nobile gara. Furono interlocutori della pensosa commedia, Tommaso Salvini, Luigia Monti, Virginia Marini, Luciano Cuniberti, Rosa Maggi, Antonio Zerri, Luigia Marchionni, Pia Fabbri, Domenico Bassi, ecc.

La fama dell'autore, così pittoresco nelle sue originali concezioni, si diffondeva rapida e i suoi lavori, oltre Napoli, affrontavano altri giudizi severi. Il crescendo non vacilla, ed ecco *Gli onesti* (oggi: *L'asino di Buridano*, non rifiutato) richiedere il giudizio al pubblico, nel Teatro Fiorentini, dove sono dati dalla Compagnia Alberti, la sera dell'8 dicembre 1866.

Tra *La verità* e *Gli onesti*, Achille Torelli si fa vincere dalle fiamme del patriottismo, crede di dovere impugnare la spada in difesa della Patria, si fa volontario nelle « Guide » « alato cavaliero », e corre al campo. Qui rivolgiamo un memore pensiero all'episodio di Custoza.

Nel giornale *La Patria*, del 17 luglio 1866, leggo il seguente *entrefilet* che qui trascrivo:

Il signor A. R., che noi non conoscevamo prima, ci usa la cortesia di farci tenere una lettera di suo figlio, sott'ufficiale nell'Esercito, da cui togliamo il seguente brano che riguarda il nostro Achille Torelli volontario delle Guide:

«.... Ieri avanzatici in ricognizione e giunti a un villaggio proprio sul confine, mi dissero che vi era un *Signore delle Guardie* (sic), gravemente ammalato. Mi feci condurre immediatamente da lui. E' impossibile dirvi la mia emozione e il mio stupore quando riconobbi in esso un mio compagno dello studio di matematiche del prof. Zanotti, il mio amatissimo Achille Torelli, il poeta drammatico di cui vi sarà anche noto il nome. Egli ebbe nella giornata del 24 un'emorragia causata da una contusione interna del petto nel movimento di ritirata; dopo la battaglia, le Guide furono costrette ad abbandonarlo nel villaggio, e se una buona famiglia di villici non lo avesse raccolto caritatevolmente, certo sarebbe pericolato o caduto prigioniero; perchè gli austriaci nei due primi giorni di luglio occuparono varie posizioni al di qua del Mincio e tanto la generosa famiglia ospitaliera quanto l'intero villaggio seppero nascondere il soldato malato, che non era in caso di essere trasportato altrove. Oggi per le cure ricevute, è in via di guarigione, grazie al cielo. Da noi si trova certo della buona gente, ma qui... forse hanno più l'occasione di palesarsi. »

Per parte nostra noi aggiungiamo che Achille Torelli aveva tenuto nascosto all'angosciata sua famiglia la verità del suo stato, certo per non metterla in allarme. Una sua lettera ricevuta ed un dispaccio del Sindaco di Pozzolengo ci assicurano perfettamente della sua convalescenza».

Don Vincenzo Torelli, direttore dell'*Omnibus*, padre di Achille, non riposa: vuole « sacrosantemente » — così si esprime in un dispaccio trasmesso dalle autorità militari sul modulo T. 2 — notizie del figlio, altrimenti « parte persona famiglia ». Le notizie, finalmente, giungono, e più per la consolazione dei suoi, giunge la lettera, veramente giovanile, di Achille Torelli, che riproduciamo nella sua interezza,

essendo essa un documento importantissimo nella vita aneddotica di Achille Torelli, tante volte alterata da suoi avversari, se non falsata addirittura.

Brescia, 9 agosto 1866

Caro papà,

Sto benissimo. Benissimo. Siamo stati dal medico Rodini (celebre); dice che sono guarito e che nessuna paura vi è per l'avvenire. Tutto fu per lo sforzo. Grassi vi dirà il resto.

Purchè stiate perfettamente tranquilli farò quel che vorrete.

I due casi di colera mi hanno deciso a ciò: (se non vi *tranquillate*, ritorno al campo!) State dunque perfettamente come se io stessi in mezzo a voi. Una corrispondenza del Pungolo di Milano ci fa sapere di qualche caso di colera. Ho avuto per tre mesi licenza straordinaria. State dunque tranquillissimi!

Dite a Cesare che si mantenga dall'andar lontano. Andate al Casino se vi piace. Fate farvi quella pozione che io ho sperimentata buonissima.

Acqua di gomma, due gocce di canfora, e una di menta con sciroppo.

Mille baci a mammà, Max, Cesare, Carlo, zio Peppino.

Il vostro Achille

Sta allegro. Tutto bene. Ti abbraccio. Saluta mia figlia.

Tutto tuo Grassi.

—o—

A Firenze, dove l'Italia aveva trasferita la sua capitale, tutti gli impeti e tutti i palpiti della nostra gente teatrale, erano affluiti in una sola vera e propria leva dominante su tutti i più storici e tradizionali vivai scenici; ed anche Milano, Torino, Venezia, Roma, Napoli, facevano il saluto delle armi onorate alla consorella toscana, che dal 1865, con una celebrazione centenaria dantesca, rivendicava, nel teatro, il primato su tutti i fervori entusiastici delle patrie scene. Achille Torelli, nei tre mesi della licenza straordinaria, aveva lavorato: aveva compiuto *I Mariti*. E nel 1867 i suoi *Mariti*, idea, polpa, costruzione, animazione intrinsecamente ed estrinsecamente napoletane, si presentano al pubblico del Teatro Niccolini (27 novembre), raccolti nella loro commedia, che con essi sfiderà tutti i tempi delle azioni drammatiche, e chiedono all'Italia il giudizio sulla loro originalissima creazione artistica. E il giudizio è pieno e trionfale.

Ascoltiamo, con più profitto, un testimone del tempo, un'anima che sente come un gemito la schiettezza d'una esaltazione; udiamo Luigi Capuana:

Il Teatro Italiano moderno!

Ricordo l'ardente fede ed il grande entusiasmo che ci avevano invasati tutti, in quegli anni, tra il '64 e il '68, quando Firenze conservava ancora la fisonomia di piccola capitale, e l'attività letteraria vi pareva interamente diretta a produrre il miracolo di dar vita al Teatro Italiano moderno.

Ogni sera, nel *foyer* del Niccolini le discussioni erano vivacissime. Ferdinando Martini già vi prodigava la fine arguzia del suo spirito; Luigi Suner, serio ma pieno di calore da quello spagnolo italianizzato che era, Francesco Coletti, Luigi Alberti, Giuseppe Costetti, e parecchi altri dei quali in questo momento mi sfuggono i nomi, ragionavano a voce alta, gesticolando davanti ai busti in marmo del Salvini e della Ristori. E l'impresario Cajani si aggirava tra loro per attenuare la rumorosa foga delle discussioni col suo sorridente aspetto di uomo maturo che ispirava affettuosa riverenza.

Ogni rappresentazione era una battaglia, vinta o perduta non importava, ma che non lasciava indifferente nessuno.

Figlio di commediografo, Ferdinando Martini mostrava allora di voler seguire le orme paterne. La sua giovanile commedia *L'uomo propone e la donna dispone*, e poi *I nuovi ricchi*, *Fede* e *Un bel matrimonio* non corrisposero però alle speranze dell'autore e all'aspettativa del pubblico. La silenziosa caduta di *L'Elezione di un deputato* e forse anche le non lieti sorti toccate a parecchi lavori di altri autori, finirono col renderlo scettico intorno alla possibilità di un teatro italiano.

A questo deve aver contribuito anche la compagnia francese del Ménadyer che soleva ogni anno riprodurre sulle scene del «Niccolini», i recentissimi lavori di Dumas il giovane, di Emilio Augier, di Sardou, allora tutti e tre in piena fioritura di produzione.

Proprio in quegli anni venivano rappresentate a Firenze alcune commedie di un giovane napoletano, che non solamente non passavano inosservate, ma che, senza destare grandi entusiasmi, mettevano in vista il nome dell'autore di *Gli amori di corte*, di *Missione di donna*, di *La verità*, di *Gli onesti*. C'era più o meno in questi lavori qualcosa per cui essi uscivano dall'ordinario. La scelta del soggetto, lo svolgimento dell'azione, i caratteri dei principali personaggi improntati di insolito vigore, di rara schiettezza, la rapidità e l'energia del dialogo, facevano dimenticare facilmente le deficienze di sostanza e di forma che quasi arrivavano a dare maggior risalto ai pregi e a renderli più evidenti.

Alla rappresentazione di ognuno di quei lavori c'era stata nel pubblico una crescente fiduciosa aspettativa che neppure le esitanze, le incertezze, dovrei dire le smanie di chi cercava una via nuova e non riusciva a trovarla, avevano potuto diminuire. Il felicissimo giovane ingegno che aveva creato la nobile figura della contessa Beatrice e quella, delicatamente gentile, della signorina Eugenia di *La missione della donna* — per citare queste due sole — non doveva deludere le speranze fatte nascere e alimentate financo con quegli *Onesti* parsi troppo artificiosamente complicati, più che per traviamento di ingegno, per eccessivo studio di originalità.

Eppure quella sera di novembre del 1867, quando il pubblico del «Niccolini» si trovò faccia a faccia con *I Mariti*, passò da un atto a l'altro per una serie di sorprese che eccedevano ogni sua previsione; e Achille Torelli ebbe accoglienze così calorose, così trionfali quali, credo, nessun autore drammatico non aveva ricevuto prima, nè ha ricevuto dopo.

Io non ho più assistito a uno spettacolo così perfetto, dove all'eccellenza della creazione dell'autore fosse perfettamente pari quella dell'interpretazione degli attori. Era un magnifico spettacolo anche il pubblico, coi suoi grandi slanci di entusiasmo, e quei momenti di stupore nei quali pareva temesse di profanare con l'applauso la impressione di bellezza che lo avvinceva.

Il capolavoro fu dedicato: «A Luigi Suner — fraternamente».

Un mese dopo, il 28 dicembre 1867, *I Mariti* furono dati per la prima volta a Napoli, ai Fiorentini, per serata d'onore di Adelaide Tessero: una galanteria, un privilegio, un'eccezione delle più significative. L'atto cavalleresco fu notato e la parte scapigliata dei frequentatori del teatro disse che su Torelli il fascino della grande attrice esercitava un potere invincibile.

Il Torelli fu chiamato più di dieci volte agli onori del proscenio e alla fine della rappresentazione ebbe a dividere colla Tessero un'immensità di ovazioni.

—o—

La lena torelliana non è ancora affannata. Non ancora, come vedremo più tardi, è entrata nel «pelago», nè dalla «riva» guarda ancora alle «acque perigliose».

Siamo nella sera del 13 novembre 1869, alle Logge di Firenze, dove la Compagnia Bellotti-Bon recita, per la prima volta in Italia, *La Moglie*, nuova commedia in tre atti di Achille Torelli, e protagonista n'è Adelaide Tessero. Il lavoro fu bene accolto, ma niente dinamismi di platee. Firenze dal '67 però aveva per il giovane autore napoletano sempre una predilezione ammirativa ed esaltativa. Versi, stornelli, d'artisti, di signore, giungevano graditissimi al commediografo, e questa specie

d'onda sonora tutta galoppante in favore del Torelli non lasciava tranquillo Paolo Ferrari, il quale, ai *Mariti* rispose — dice il Costetti — con *Il duello*, e a *Fragilità*, un capolavoro, per consenso di tutti, rifiutato inesplicabilmente dal suo autore, con *Cause ed effetti*. La critica, intorno a *La Moglie*, notò che essa era fatta per scrivere una grande parte per la Tessero, e che la commedia risentiva di questo sforzo, come contenente d'un tema obbligato, e cominciarono i dissensi. Una grande attrice, senza dubbio, può salvare, ma può anche perdere un autore. Il decennio che, oramai, per consenso unanime, 1860-1870, nella storia del teatro nostro, s'intitola a Torelli, ha per punto di arrivo precisamente *La Moglie*. La polla fresca, non costretta a subire irrigazioni difettose o artificiose, dava acqua pura. Poi... ma lasciamo agli episodii e agli aneddoti, che qui appresso illustreremo, il cómpito di spiegare questo mio concetto cronistorico. Con la vita di Achille Torelli, anche accennandovi aneddoticamente, in coscienza, non è consentito di cavarsela con disattenzione e faciloneria.

—o—

Al Valle, di Roma, il 6 aprile 1871, la Compagnia Bellotti-Bon rappresenta *Triste realtà*. La commedia è dedicata alla madre morta. « Qualunque parola profana il sentimento per una madre morta ». La battaglia sembra ingaggiata. Il lavoro piace. Adelaide Tessero e Luigi Biagi vi trionfano, ma le discussioni fanno udire accenti aspri e talvolta biasimi mal celati. Eppure il lavoro è dei più organici e il suo contenuto è dei più insoliti. Il tentativo d'assalto non ha fatto breccia. Bellotti ha fiducia e rilascia un contratto che è insieme, pel tempo in cui è concluso, un supremo onore e una crudele costrizione. Può l'artista impegnarsi di produrre a data fissa, e con le proporzionali delle importanze, nei riguardi dei minimi medii e massimi lavori e capolavori? La lotta, in questo senso, è dura e le disorientazioni sono inevitabili. Il contratto Bellotti che doveva iniziare la tranquillità nella meditazione e la calma nella preparazione delle varie commedie da venire, a tempo ed ora fissa, segnò, invece, in pratica, l'alba d'un calvario che poteva soltanto, come accadde, essere illuminato dalla gloria del martirio, e non da quella del trionfo.

Facsimile di un biglietto di G. Verdi ad A. Torelli.

—o—

Mentre il contratto Bellotti-Bon, salutato come una conquista, moveva a preparare i dolori e le angoscie del domani, intorno a Torelli cresceva la simpatia, la fiducia. Tutti ricorrevano a lui per qualche cosa. Così i romani, nel 1872, non sapendo più a chi ricorrere per rimuovere Verdi dal proposito di non dare, in quel tempo, l'*Aida* a Roma; ma il grande musico rimase irremovibile.

—o—

Si avvicina il tempo della vicenda alterna delle rose e delle spine per Achille Torelli. Bisogna cogliere le une e le altre, con semplicità, per non togliere alle une come alle altre la loro intima significazione.

Verdi mandò in quel tempo il seguente biglietto a Torelli:

Achille Torelli

Peppina e Giuseppe Verdi ringraziano degli auguri. Io poi particolarmente auguro all'illustre commediografo un buon soggetto vero, umano, e di presentarlo presto al *Gran Mostro*, che si chiama Pubblico, senza preoccuparsene troppo ed averne paura.

« Auguro all'illustre commediografo un soggetto vero, umano... » Che cosa voleva dire il grande maestro? Voleva, con dolcezza, rendere meno pungenti le spine spuntate, con qualche accanimento, sul cammino del felicis-

simo commediografo? « Presentarlo presto al *Gran Mostro*, che si chiama Pubblico, senza preoccuparsene troppo ed averne paura ». Era già un pezzo, contro il consueto, che Torelli taceva, nonostante gli obblighi che gli derivavano dal contratto Bellotti-Bon. Le accoglienze varie, in maggior parte ostili, fatte a *La Contessa di Barga*, a *Colore del tempo*, ad *Amore e politica*, a *La fanciulla*, ad *Amori di corte*, nelle stesse grandi città, dove, per tanti anni e per tanti suoi lavori, aveva trovata una costante cordiale accoglienza, lo avevano spaventato. O Labiche, come hai ragione...

> La frayeur n'est jamais bonne,
> A dit un docteur;
> Et la peur du mal nous donne
> Le mal de la peur...

Achille Torelli, di fronte ai nuovi casi della sua vita d'artista, contrasse proprio « il male della paura ». E ramingò, come a chiedere conforto, presso le maggiori luci del suo tempo.

> Non bisogna mai disperare; ora occorre che ve ne stiate in disparte, aspettando, e, se potete, perdonando — disse al Torelli Alessandro Manzoni, quando rivide nella sua casa il commediografo partenopeo.
> E, levatosi, andò a prendere da un cassetto una fotografia e vi scrisse su: « Ad Achille Torelli, poc'anzi speranza, e già onore del Teatro Italiano, il povero originale,
> Alessandro Manzoni.

E Giuseppe Verdi, con tema affettuosa, da lontano si rammaricava:

> Da qualche tempo tutti danno addosso al povero Torelli e tuttavia io non sarei sorpreso che fosse egli ad aver ragione. Quando un artista si permette così giovane di ottenere due, tre successi, può esser certo che il pubblico finirà col non volerne più sapere di lui.
> Se il Torelli avrà forza di resistere a questa corrente, di andare dritto per la sua via, raggiunto che abbia i quarant'anni, sarà salvo. Ma guai a lui se ha paura. La paura è l'abisso di noialtri artisti!

La critica, nonostante la resistenza del Ferrari e i successi di Pietro Cossa, si scaldava contro autori e forma teatrale.

In proposito Achille Torelli ha pubblicato un dialogo con Paolo Ferrari nel quale è compendiata la situazione assai difficile del teatro italiano dopo la conquista di Roma. In esso lo spunto ad una travolgente difesa della drammatica da parte del Ferrari è dato appunto dalla pubblicazione di « una carica a fondo di Ferdinando Fontana contro il Teatro nella quale egli impiegava tutto il suo ingegno a dimostrar vera la sentenza di un autore francese che l'arte drammatica sia la più grossolana, l'infima fra le arti ».

—o—

Nel suo nuovo stato d'animo, Achille Torelli, instancabile nello studio e nel lavoro, si mette un po' da parte, per quanto le necessità della famiglia lo consentono, e trova modo e tempo per attendere a speculazioni filosofiche per il bel volume sull'*Arte e la morale*, e a ricerche storico-critiche per il magnifico libro sul *Cantico dei Cantici*. Accanto a questi studii severi, mette, come un caso di coscienza, l'assunto di essere lui il più implacabile giustiziere contro il suo stesso teatro, e rifiuta centoventi atti, come vedremo più innanzi. Ma... *Chiodo scaccia chiodo* — è proprio il caso — e questo proverbio, in forma d'idillio, appare sulle scene del Nuovo Nazionale, a Napoli, dove viene recitato dalla Compagnia di Fanny Sadowski, diretta da Luigi Monti, la sera del 5 maggio 1873, e riporta un successo che è ricordato ancora oggi con viva ammirazione.

Nel 1875, la sera del 30 aprile, alla Società Filarmonica, viene rappresentata, per la prima volta in Italia, *Una partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa. Achille Torelli dirige l'opera del collega, e presenta il poeta piemontese alla società napoletana, che il duca di San Cesario, presidente della « Filarmonica », raccoglie nei principeschi saloni di palazzo Cassano. La festa è splendida e si racchiude in una data storica del teatro italiano. Giacosa, quando venne a Napoli per mettere in iscena *Il più forte*, in una lettera a Torelli, in data 6 aprile 1905, la rievocò:

> Non dimentico che tu fosti il mio primo introduttore sulla scena italiana quando tenesti a battesimo, col tuo nome glorioso, la mia opera giovanile: *La partita a scacchi*.

Ancora un'assenza, parecchio lunga, nel teatro, e ancora una bella data. Ispirata da Giulia Gritti, una nobil donna divenuta brava ed acclamata attrice, eseguita da Pierina Giagnoni, indimenticabile prodigio scenico, il 14 luglio 1881, all'Arena del Sole, di Bologna, vien rappresentata per la prima volta, dalla Compagnia di Luigi Monti, quella *Scrollina* che fu beata pei suoi primi successi e che è divenuta immortale nell'incarnazione artistica di Eleonora Duse. Ritornò per l'autore dei *Mariti* (i mostri che han divorati tutti i loro fratelli — diceva, con rassegnazione, Achille Torelli —), un po' dell'antico splendore. Siamo nel 1881, a Livorno muore Pietro Cossa; Torelli cede i diritti di *Scrollina* per iniziare la sottoscrizione nazionale per erigere in Roma un monumento al poeta moderno di *Nerone*. Su Napoli non si erano ancora abbattute le calamità di Casamicciola, del colera, e del teatro dialettale, e le vie si potevano percorrere senza essere costretti a sostare per ascoltare una malignità o per sentire l'orrore d'una miseria rimasta senza conforto e senza tramonto. Torelli, con il suo fido fratello d'adozione Carlo Parascandolo, per recarsi al Convitto Cirillo, del quale era Preside, attraversava Toledo, in tutta la sua lunghezza, tutti i santi giorni... feriali, si capisce. Mai estraneo a qualsiasi movimento, non seppe rifiutare l'invito d'una candidatura a deputato al Parlamento. In una piena vitalità d'intelletto e di salute, il commediografo, l'educatore, diventa oratore politico, ma non esce vittorioso dalla mischia, e per pochissimi voti non è mandato alla Camera, a rappresentare il primo collegio di Napoli.

Ritorna al suo sollievo, al suo rifugio, alla « Filarmonica », dove, la sera del 6 maggio 1882, fa rappresentare alcune sue scene da salotto, sotto il titolo: *Rapisco mia moglie*. L'autore stesso è tra gli esecutori, e tra questi troviamo, nientemeno, che la duchessa Ravaschieri, la piissima benefattrice e fondatrice di asili per fanciulli abbandonati, ed Eduardo Boutet. Circa diciotto mesi dopo, il 13 dicembre 1883, la Compagnia nazionale recita al Sannazaro un atto, concepito con salda vigo-

ria, che s'intitola: *L'Israelita,* e le tre interpreti sono tre glorie tra i nostri comici: Virginia Marini, Pierina Giagnoni, Adelaide Falconi.

La lotta cambia aspetto, ma non è meno aspra per lui, quando tira a palle roventi contro le accademie partenopee, specialmente contro la «Reale»; ma i battenti di questa rimangono freddi ed insensibili ad ogni possibile scalata del Torelli, il quale si calma al pensiero che anche a Molière furono chiuse in faccia le porte dell'Accademia degli Immortali. In Biblioteca studia, disegna, architetta, pensa a un teatro italiano a Parigi; a casa, rifà commedie, a volte con criterio un po' confuso. Per esempio, costruirne una con le scene applaudite di altre rifiutate. Un assurdo. Nel teatro scelto non hanno trovato posto simili raffazzonature; ed ecco perchè le tre opere uscite salde, e tali rimarranno, dalla fucina spirituale e coloristica di Achille Torelli, sono il Teatro scelto stesso, riveduto così come rispettivamente han rivedute le proprie opere i più grandi e medii cervelli del mondo, da Shakespeare a Maupassant, da Verga a Giacosa, e a tanti altri; *L'arte e la morale,* e il *Cantico.*

Per il *Cantico* voglio ricordare un aneddoto narrato da Torelli stesso:

Consentitemi una digressione, affin di rivendicare la paternità del *Cantico dei Cantici* volto e interpretato in dialetto napoletano. Vennero a visitare la Biblioteca, dove io era, alcuni professori tedeschi; e uno dei miei colleghi mi presentò ad essi dicendo: «Il signor T... che finora ha fatto il commediografo, ma adesso... adesso è un bibliotecario!» Era come se avesse detto di una donna: finora ha fatto la sgualdrina, ma ora, ora si è data alla vita onesta!

— Ah! Ella è un bibliotecario che si diverte a fare il commediografo?... — disse uno di quei tedeschi.

— No — risposi — sono un commediografo che si diverte a fare il bibliotecario!

Volli dare una lezione a quel mio collega, il quale, in buona fede, crede che un commediografo stia ad un bibliotecario come una persona buffa ad una seria. Fra le antiche carte di casa mia avevo certi fogli del 1600, bianchi ancora intendo bianchi nel significato che non erano scritti, perchè in fatto, poi, erano molto ingialliti dal tempo. Su di essi feci ricopiare l'interpretazione dialettale del Poema da un pretonzolo centenario d'una terricciola montana, il quale scriveva ancora con la penna d'oca e al modo di due secoli fa. Dopo di che spacciai l'opera per quella di un poeta del 600, Nicola Corvo. Il manoscritto si trova ora fra quelli della *Nazionale* di Napoli. Ci caddero tutti, meno il più dotto e i due più geniali: Don Bartolomeo Capasso, Salvatore di Giacomo e Ferdinando Russo. Il commediografo l'aveva accoccata al collega bibliotecario.

Per i premi conseguiti dai lavori: *Dopo morto, I mariti, La missione della donna, Amori di corte*; per le commedie rifiutate: *Amori di corte, Una corte nel XVI secolo, Dopo morto, Prima di nascere, Chi solo può giungere a tanto, Fortunio, La contessa di Beryh, Il colore del tempo, La fanciulla, I derisi, L'uomo mancato, Il fondo della coppa, Fragilità,* (Un vero peccato!) *Chi muore giace e chi vive si dà pace, I Rosellana, Baruffe napoletane, A conti fatti beati matti, Chi disse donna disse amore, Ogni virtù non cede alla stessa mercede, Nonna scellerata,* — non è possibile accennare qui analiticamente a giudizi critici. Occorrerebbe più d'un volume. Ma, in sintesi, anche qui, per un'idea generale, è detto abbastanza.

Nel teatro napoletano d'arte è stato anche fondatore. La riduzione dei *Mariti,* divenuta un'integra commedia tabernaria, ha segnato un nuovo cammino, ma il segno, salvo che con Salvatore di Giacomo, ha avuto un seguito di scarsissime tappe. E con *Le due catene*, dedicate a Giacinto Gallina, con *Donne moderne* date a Napoli, al Sannazaro, dalla Compagnia Nazionale, nel 1886, con *L'ultimo convegno,* con *Donne antiche,* date nel 1897, dalla Falconi e da Zerri, a Napoli, con *Filia suavissima,* data dalla compagnia Squillace, nel 1898, si

chiude la cronistoria aneddotica delle prime rappresentazioni delle commedie di Achille Torelli. Vi sono le riduzioni dialettali, i versi, una leggenda albanese, *La fede di Costanza,* pubblicata nel 1911, gli epigrammi, e tante e tante altre cose, ora, pare impossibile, addirittura introvabili...

Il dicitore, in Achille Torelli, era incomparabile. A Roma, nel 1899, dove più che lesse, disse, *Donne Antiche,* ad un uditorio elettissimo in mezzo al quale presenziava Adelaide Ristori, meritò il segnalato onore di una fotografia con una dedica autografa della sublime attrice, fotografia e dedica riprodotte nella pagina precedente.

Torniamo, per un istante, al 1867. Contro un'accusa di plagio, mossa da noti invidiosi e denigratori del suo ingegno, Torelli insorge, e fa ristabilire la verità da *La Verità.* L'accusa era stata lanciata da due giovani, Filippo delli Franci e Saturnino Chiaia — i quali pubblicarono che la stessa idea informava tanto la commedia di Torelli quanto una favola indiana di Pietro Verri. Il giurì — composto di Aleardo Aleardi, Andrea Maffei, Atto Vannucci, Gherardi del Testa, Filippo Berti, Luigi Suner, Eugenio Checchi — all'unanimità stabilì che la commedia *La Verità* non era un plagio e che l'autore di essa non si deve curare punto nè poco dell'accusa di plagio.

—o—

A penna correndo, prezzolinianamente oprando anche perchè il tempo e lo spazio incalzano, accenno a tre date, anzi a quattro: al cinquantenario d'arte; al cinquantenario dei *Mariti;* all'ottantesimo anniversario della nascita; al giorno della morte dolorosamente.

Il cinquantenario d'arte si fu d'accordo farlo decorrere dalla prima rappresentazione de *La Missione della donna,* affermazione del commediografo genialissimo (1864) di colui che rivendicò al teatro nostro, che l'ebbe da Goldoni, la commedia d'osservazione e di costume. Un po' di cordiale festa intima. Qualche pubblicazione occasionale, e una breve lettera del Torelli; la quale lettera oggi diventa un prezioso documento. La riproduco:

Caro Di Martino,

Ho rifiutato centoventi atti delle mie commedie; non rifiuto i tre della *Missione di donna;* ma badate! Fu il lavoro di un ragazzo: prova ne sia il pomposo titolo che sta alla tenuità del contenuto come una mitra vescovile in capo ad un chierichetto.

Il cinquantenario dei *Mariti* (1917) passò quasi inavvertito. La guerra mondiale non consentiva la rievocazione di ricordi, anche cari. Si ottenne qualche recita del capolavoro, e si potè dire una verità; cioè che i personaggi della celebre commedia, tutti signori notissimi, e quindi i loro seguiti, messi in buona o in cattiva luce, ritenendosi colpiti, mossero spietatamente contro il Torelli, che per lunghi anni ha dovuto pagare il fio della sua geniale osservazione artistica. Quando Vincenzo Torelli annunziò al duca di Maddaloni che *I mariti* del suo illustre figliuolo erano stati tradotti in francese, e che sarebbero apparsi subito sulle scene di Parigi, l'autore di *Gaspara Stampa* si congratulò vivamente con il direttore dell'*Omnibus,* ed aggiunse: « Sarò felicissimo quando saprò che saranno tradotti anche in italiano... »

Questi epigrammi così taglienti, così ingiusti, creavano in Torelli uno stato d'animo inquieto, gli davano *le mal de la peur*, e lo spingevano a rivedere, a rifiutare, e più spesso ad artificiare ciò che, con ricca e fluida vena, aveva fatto di spontaneo e di bello.

L'ottantesimo anniversario della nascita (5 maggio 1921), per mia iniziativa, e con il valido aiuto di illustri amici e del municipio, ebbe una celebrazione rapida. Fu murata una lapide nel R. Teatro Mercadante (già Fondo) con questa epigrafe dettata da Roberto Bracco:

Questo teatro
risorto nell' antico decoro
Napoli
riconsacra all' arte italiana
celebrandovi
la data del 5 maggio 1921
ottantesimo genetliaco
di
Achille Torelli
che
napoletano
assertore e milite della più vera italianità
tanta nuova luce d'indipendenza propagò
sulla scena di prosa
dell' Italia fatta nazione.

Il sindaco, Alberto Geremicca, letterato e giurista insigne, prima che la compagnia Pilotto-De Riso rappresentasse *Il punto d'appoggio* del benamato vegliardo, pronunziò signorilmente, dal palcoscenico, un brevissimo, ispirato, bel discorso.

Una commissione composta di Giovanni Giordano, l'autore di *Severità e Debolezza,* di Roberto Bracco, e di egregi signori e critici, si recò a visitare il maestro, nella casa in via S. Bartolomeo, 47, dove da dieci anni, in compagnia della moglie, signora Adele Prado, trovava com'egli diceva, tutto il suo paradiso, e a donargli una targa in bronzo, opera del cesellatore Miranda. Nulla di più semplice e di più soave, ma Achille Torelli, con le lacrime agli occhi ed abbracciando Bracco, disse: « Gli anni mi pesano. Avete scelta una forma sublime di estremo addio». Ma s'ingannava. Egli, in quel giorno, sembrò ringiovanito di vent'anni. Volle fare gli onori di casa, e tenne desta una conversazione a fuoco di fila, con ardore d'animo e di mente.

Molte furono le adesìoni e non mancarono quelle di alcuni artisti, come fu poi detto, che sopravvivono nei ricordi e nell'attaccamento al Teatro: Giuseppina Solazzi, Antonio Bozzo, Francesco Sciarra. Annetta Campi, che dicono ancora viva a Parigi, non fu presente. Ma, per tutti i comici italiani, bastò la parola di Eleonora Duse:

Sono con voi presente e sempre memore, sempre amica, se pur lontana.

—o—

Achille Torelli, nato il 5 maggio 1841, è mancato ai vivi il 31 gennaio 1922, assistito dalla moglie, dal figliuolo adottivo, Donato Pirolo, e da pochi intimi. La notizia, sparsa per Napoli e per l'Italia, ha rinnovato verso l'artista un plebiscito di buoni ricordi e un cordoglio altrettanto plebiscitario quanto schietto.

Gli onori sono stati solenni. Sulla bara han parlato il marchese Capomazza, per la città; Pietro Mascagni, per l'arte; il generale Salvati, per l'Esercito; chi scrive, per tutti i fedeli amici di Achille Torelli.

—o—

Il 9 ottobre ultimo, Achille Torelli aveva compiuto il Poema *Il Dio dei Poeti* diviso in canzoni (endecasillabi e settenarii alternati). Nove quaderni di venti facciate ciascuno. Lo aveva iniziato nel 1914. Una simile fibra si è spenta imprevedutamente, in un istante. Il suo cuore ha battuto all'unisono con il cuore del mondo; in questo suo poema postumo ora si avrà la prova che nulla di quanto si è manifestato nell'universo è sfuggito alla sua mente.

Pensava che gli toccasse di diritto il nome di poeta della madre: ammoniva che il genio, come espressione di pensiero, resta al di sopra della ragione; come arte, al di sopra della logica. In Lui, sotto l'egida del *Dio dei poeti*, cioè, del vero Dio generoso, avveniva una fusione mirabile di pensiero e di forma. Diceva cose profonde e una grazia irresistibile animava il suo dire...

—o—

A *La Lettura* consacro questo brano inedito, non riveduto, del poema postumo di Achille Torelli:

Passa nella tempesta
il navigante, e muore:
lotta la Nave de la Vita e resta;
spiega le vele e s'ella porta i fianchi
logorati da i flutti, entro la stiva
intatto chiude il carco
delle bellezze di che fece acquisto
di riva in riva; e sempre amico un vento
avrà da tergo e schiuso
a sè dinanzi un varco al Dio non visto.
Ma ben più che vederlo,
mette conto sentirlo:
e omai non può qual'eco in me lo sento
della trascorsa Fede,
o qual sprazzo di luce
che sol di fuga libera d'ambascia
la desolata tenebra d'un cieco,
ma qual continuäta
virtù d'una persona
che mi storna dal male e non mi lascia
nel Sentir genïale
prender null'altra via fuorchè la buona.
Qui mi si afferma Iddio! non già per Fede,
ma per palese effetto
che si tocca si tocca si vede!
E s'ella in me vien meno
la Ragione ribelle e si rinchiude
nei suoi passati affanni,
lo sguardo in me del vate
s'apre al futuro: torna al mio cospetto
la speranza d'un tempo.
Ecco rompe il sereno
da le nubi fugate:
passata è la tempesta...
Levati e sola incontro
al riapparir del sole, o mia canzone,
e riduci in tre sole
le tante guise delle tue parole:
quando della discordia
più divampò la face,
il Cantore di Laura
andò gridando: «pace! pace! pace!»
e tu vanne, o Canzone,
e il sol che t'arde suscita se puoi
nell'alme assiderate,
inculca a tutte: «amate! amate! amate!».

L'invecchiata prole
ringiovanisce e ferve,
pugna e vince nell'ore
che in lei l'Amore l'anime fa serve.
S'inchina il mondo a lui.
che — Nume più d'ogni altro accorto e saggio —
inerte non è mai, nè mai s'assonna,
e, più che altrove stabile dimora
nei due più caldi cuori:
in quello del Poëta e della Donna.
Creature supreme, insuperate,
di cui, non che la Terra,
il Cielo si compiace e s'innamora,
il Poëta e la Madre!... Ov'è sorriso
di più soäve incanto? ov'è figura
più dolorante e cara
d'una madre prostesa in su la bara
del nato suo? Per quanto
onnipossente Iddio, pur non potrebbe
soffrir più d'una madre... Altra qual sia
virtù più della sua dal pianto umano,
non apre a Dio la via;
e l'Uom, per tanto, un'ara
erige a lei: santifica Maria.
Oh, quanto altero e come
ogni più grande fama e più diletta
rifiuterei contento
se di «Poëta della Madre» il nome
potessi meritar.. Forse mi spetta! —.

—o—

In tanta alacrità di mente, in così vivo fervore d'opera, la morte ha colpito Achille Torelli, non ancora ottantunenne. Era divenuto, per sè stesso, la custodia sacra del suo palpito d'artista.

Per le cose esterne del mondo, raggiunta la «riva» aveva, forse, trovato *il filtro che dismemora di tutto!*

GASPARE DI MARTINO.

ACHILLE TORELLI AL TEMPO DEI «MARITI».

Colombi

NOVELLA

C'era, fra le due gronde e i cornicioni massicci, quel ponticello sospeso: un terrazzino, appena per passarci. D'estate era tutto in fiore. Leggero leggero, appuntato sulla faccia triste della casa, sembrava una veletta azzurra; perchè c'erano sempre dei convolvoli, grandi, spalancati.

Era diviso da un assito: metà per uno ai pigionali di destra e di sinistra. Ma il pigionale di sinistra era un signore metodico che preferiva le stanze riparate e le poltrone. La sua serva, sul terrazzino, in mezzo ai cassoni dei convolvoli, ci spazzolava i tappeti. Il pigionale di destra era un vecchio pensionato, con tre figliole già anziane e una nipotina orfana.

Che bel vecchio, il signor Tommaso! Aveva un piglio autoritario, modi asciutti ma cortesi. Era alto, tutto bianco, con quelle spalle un po' stanche piene di grazia gentilesca, le mani fini, curate. E aveva gli occhi tranquilli di quelli che non hanno mai posseduto del danaro.

Ora ne aveva sempre meno: col rincaro della vita, c'era il pane e poco più.

— Ma — diceva il signor Tommaso — devono vivere tutti! — « Tutti » erano i colombi.

E i colombi erano quattro, come le quattro ragazze, delle quali tre erano anziane, ma al babbo gli parevano soltanto meno giovani dell'altra, la nipotina Lillì, figlia di suo figlio morto.

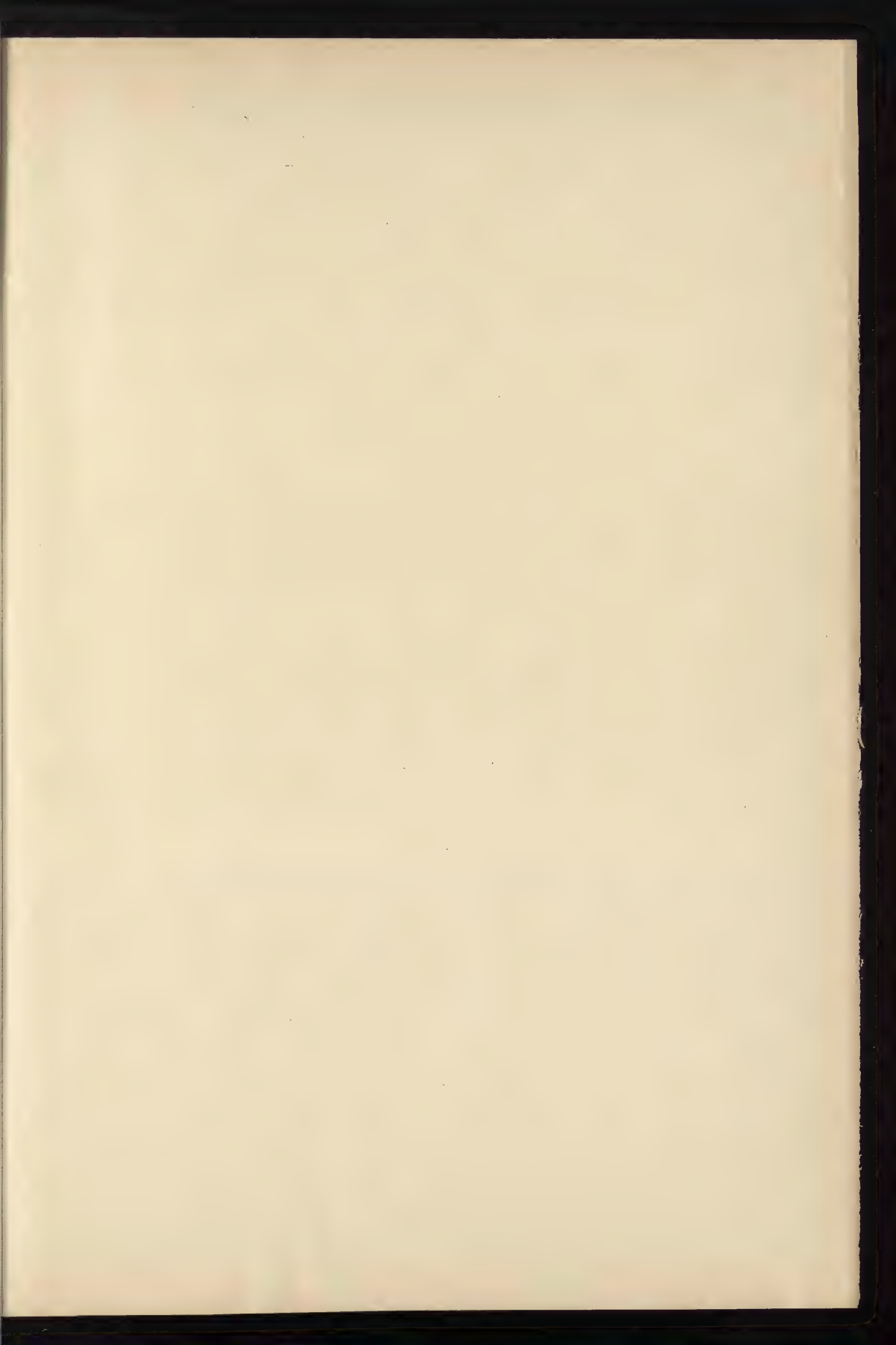
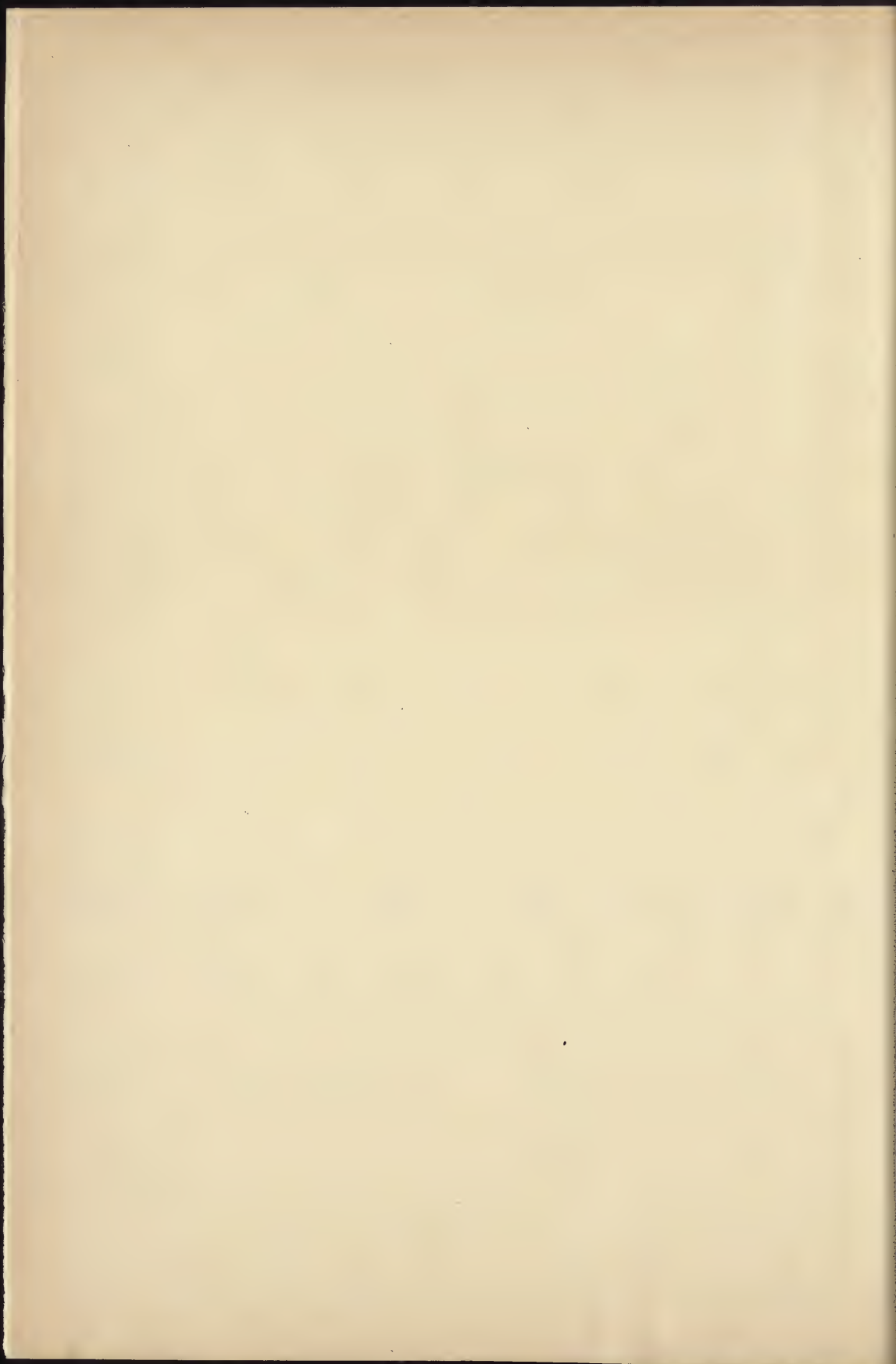
Quattro erano i colombi che abitavano la piazza. Chi sa come capitati lì. Forse s'erano rifugiati tra quel gruppetto di case perchè era mancata altrove la custodia amorevole allo stormo e lì avevano trovato dei soccorsi impreveduti. Erano stati egoisti. Chiotti chiotti, sempre all'erta, in quattro erano venuti e quattro eran rimasti. Affamati, come ladri.

— Devono vivere tutti! —

E il signor Tommaso sbriciolava le sue fettine di pane lesinandosi la mollica che tanto gli piaceva. E usciva sul terrazzino colla scodella ricolma. E i colombi, con un glu glu di festosa cupidigia, giù tutti e quattro dal tetto. Conoscevano l'orario e le abitudini di casa come se avessero un orologio in quel capino rotondo; sapevano anche che nei giorni di mal tempo o di libeccio bisognava bussare ai vetri della finestra del signor Tommaso, perchè le figliole lo sgridavano se usciva a prender freddo. Questa intelligenza dei colombi lo stupiva e lo commoveva. Ma quando faceva sole, che battaglia sul terrazzo! Quattro colombacci grossi, artigliati, speronati. Gli volavano sopra audaci e prepotenti come gazze. Gonfiavano il collo marezzato, di un colore inimitabile, ricco e morbido, nuvoloso, fra il grigiorosa e il violetto. Bellissimi.

E la gente divertita si fermava a guardare in su, perchè il vecchio alto e ridente, reggendo il piatto a due mani, tra i colombi che lo subissavano, era un quadro da vedersi. La gente vuol bene alle bestie e adora le scene innocenti.

***

Fu un'annata peggiore delle altre. Freddo, melanconia. Piovve tutto novembre, il sole

PAOLO FERRARI NELLE SUE OPERE E NEL SUO TEMPO (1822-1889)

di Mario Ferrigni

da "La Lettura" dell'aprile 1922

ANNO XXII. - N. 4.

1° APRILE 1922.

Paolo Ferrari
nelle sue opere e nel suo tempo
(1822-1889)

Facciamo un giuoco. Quando Paolo Ferrari scrisse la commedia che gli dette la fama e gli impose il dovere di esserne degno, ebbe la ventura di azzeccare un centenario, anno più anno meno: « Siamo nel 1749. Se nel 1750 si applaudiranno le sedici commedie nuove di Goldoni, anche un secolo dopo, forse, si applaudirà *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* ». E' questa l'ultima battuta del primo capolavoro del Ferrari.

Ricorre in quest'anno il settuagenario della prima rappresentazione di esso, che ebbe luogo nel 1852 a Firenze. Facciamo conto di festeggiare, quest'anno, non il centenario della nascita di Paolo Ferrari — evento faustissimo senza alcun dubbio, ma tale che quando si verificò non apparve diverso da tutti gli altri eventi dello stesso genere — ma il settuagenario del suo *Goldoni;* e festeggiamolo con l'immaginazione nostra com'egli ebbe inconsapevolmente l'idea di celebrare l'anno secolare delle sedici fatiche del suo glorioso predecessore.

Ecco il giuoco. Figuriamoci di conoscere a un dipresso del Ferrari quanto allora si conosceva del Goldoni, sul teatro: figuriamoci di incontrare un amico che ci dica: « Ferrari?... che bel personaggio di commedia: cerca nelle sue memorie... qualcosa deve esserci da farne, sceneggiandola, una buona commedia ».

Ebbene, cerchiamo. Rappresenteremmo oggi, per caso, il cinquantenario del *Ridicolo,* il settuagenario del *Goldoni?...* Per il nostro giuoco, il tempo trascorso è troppo breve: cinquant'anni non significano abbastanza, in letteratura: un secolo è un'unità di misura rispettabile, per la gloria. Ma non possiamo far sì che siano passati più anni di quanti ne son passati: bisogna rassegnarsi a fantasticare, oggi, tra l'evocazione di un passato che ci sembra recente e l'immaginazione di una ricorrenza futura che non vedremo. Nel giuoco della nostra fantasia, una cosa sarà fra cinquant'anni quel che è oggi: l'uomo.

L'opera sua, oggi in gran parte ancora viva, sarà forse obliata: forse sarà morto quanto oggi ne vive, e sarà magari risorto quel che oggi ne pare morto e sepolto, o molto più ne vivrà o molto più ne sarà scomparso: nessuna divinazione è possibile. L'autore potrà essere diversamente giudicato; ma l'uomo sarà quel che oggi è, pei nostri occhi di storici, per la nostra reverenza di cittadini, pel nostro amore di artisti.

Un uomo al quale ci inchiniamo con infinito

rispetto: perchè la sua arte fu schietta, perchè i suoi convincimenti furono saldi, e ardenti i suoi entusiasmi e nobili i suoi ideali e perchè fu austera la sua vita e perchè fu animato da un fervore quasi religioso il suo lavoro quotidiano... Rievocarlo, nessuno di noi ancora oserebbe sulla scena: ma sulle pagine di una rivista che dette all'opera sua amore di indagini severe e poesia di rievocazioni affettuose, osiamo!

Intorno a lui, giovine e dell'avvenire inquieto, ci apparisce il tumulto delle cospirazioni modenesi sul cupo sfondo di una tirannide insensata e bestiale: o muta il quadro, e ci appare nel mite clima di Toscana, pur tra i bagliori delle baionette austriache poste a guardia del dormiveglia granducale, il gaio cicaleccio delle riunioni dei filodrammatici di Firenze intorno all'opera appena nota di un giovane ignoto; o vediamo, nella laboriosa austerità fremente di sdegni repressi e di impazienze generose difficilmente reprimibili, accendersi la luce festosa nella gioia di un popolo intorno alla figura di Giuseppe Parini, a Torino, nel '54; o vediamo, a Milano, nel '69 disputarsi di politica, e nella disputa fare offesa alla commedia, gli amici e gli avversarii dell'autore intorno ai suoi *Uomini serii;* e poi ci appare in una visione turbinosa di platee plaudenti e di tumultuanti ridotti, di romorosi uditorii e di pubblici acclamanti, in un tripudio di ribalte lucenti e di sorrisi di attrici, o fra improvvise allegrezze e cupe amarezze tra le quinte, per dieci, per venti, per trent'anni lo stesso autore discusso e vituperato, esaltato e fischiato, fatto segno d'onoranze fastose e di acri rabbuffi, ora pensoso ora ilare, travolto in quel tormento innebriante che è la «rappresentazione teatrale», sempre vivo, sempre interessante, sempre dignitoso e rispettabile, dominare la scena italiana, e dominarla anche quando la platea gli si rivoltava!...

Sono cento, sono mille i quadri che si seguono, si rinnovano, si accavallano, si intrecciano, si confondono nella vicenda dei trionfi e delle condanne: ma su tutti la figura robusta dell'uomo risalta, e in essa un tratto luminoso ci colpisce: un tratto che nei costumi e nel teatro non ci era ancora apparso così: l'italiano.

Oggi questo tratto l'intendiamo meglio di dieci anni fa: ancora negli anni anteriori alla guerra l'Italia era per noi tutti una bella idea, una immagine sacra sì ma un po' fredda, o lontana nei sogni della mente o segreta nei palpiti del cuore: ora l'abbiam troppo sentita fremere e vista sanguinare e rabbrividire e spasimare e piangere e torcersi d'angoscia e di furore e irrigidirsi nella volontà gagliarda e ansimare di frenesia vittoriosa per non sentire ch'ella è una cosa viva. Altro che idea! è carne ed è sangue: e carne e sangue nostro. Come era per coloro che prima del 1848 la sognarono; e dopo, la vollero, e poi la crearono, e finalmente la videro reale, intera, tangibile: meravigliosa e possente.

*
* *

Immaginare la trasformazione dello spirito di un italiano dinanzi alla rinascita della patria non è agevole: ma fra i tanti modi che abbiamo di raffigurarcela, ve n'ha uno al quale nessuno ha mai pensato: le commedie di Paolo Ferrari: probabilmente per la ragione che dicevo da principio: non ci sembrano abbastanza antiche come documenti, e ci sembrano già troppo vecchie come quadri teatrali.

Eppure se ci scostiamo un po' col pensiero dallo stato d'animo dello spettatore di teatro e ci avviciniamo alla disposizione mentale del ricercatore storiografo dei costumi sociali, se ci studiamo di considerare oggi, o da oggi, Paolo Ferrari con la stessa serenità con la quale egli considerava settanta anni or sono Carlo Goldoni, noi riusciamo a farci un'idea dei tempi suoi complessa e completa, perchè le sue commedie ci sembrano rifletterli con una fedeltà più profonda che agli stessi suoi coetanei non sia sempre apparsa. Egli ha veduto, nel suo tempo, molto più addentro che per solito non si creda: e probabilmente perchè se come studioso e come cittadino poteva avere delle opinioni e dei principii per giudicare il mondo, come artista non aveva che una sincerità profonda per riprodurlo. Il filosofo in lui poteva frenare, tormentare e impacciare l'artista; ma quando la sua personalità artistica riusciva a sfuggire libera e svelta al dominio di quell'altra, andava guidata da un istinto infallibile a cogliere il vero e a ritrarlo con una prontezza, una grazia e una sicurezza perfette. Vi sono nelle sue commedie centinaia di tratti, sull'esattezza e la precisione dei quali si metterebbe la mano sul fuoco. E se di questo non si avesse la sensazione, spessissimo i ricordi dell'autore ce ne darebbero la convinzione e la riprova.

Paolo Ferrari non ha scritto le sue memorie: ha appena incominciato degli appunti di ricordi, ma ha premesso a tutte le sue commedie dei cenni storici, per lo più brevissimi, spesso manchevoli precisamente di quei dati che per la storia sarebbero utili, ma contenenti non di rado aneddoti minuscoli e note di lavoro singolarmente interessanti.

Io credo che i miei lettori conoscano, per averle lette, tutte le commedie del Ferrari, e suppongo che ne abbiano vedute sulla scena alcune: non facendo qui opera nè di critico nè di storico, mi sia concesso di considerare non i lavori ma il loro contorno, per cercare di ricostituire con gli elementi fornitici dallo stesso autore l'ambiente, anzi gli ambienti nei quali ha vissuto ed ha lavorato.

*
* *

Paolo Ferrari ha avuto la rara fortuna di poter comporre la sua vita in unità: si dice ch'egli ha dominato il teatro. E' vero. Ma è anche vero, e forse di più, che il teatro ha dominato lui. Noi potremmo sezionare la sua attività, e considerare in lui lo scrittore, il dialettico, il gentiluomo, il padre di famiglia, il cittadino, il patriotta: ma in verità fu una cosa sola: uomo di teatro. Il teatro non fu la sua passione, o la particolare attitudine del suo intelletto: fu la forma stessa della sua vita, nella quale gettò — con la prodigalità

generosa e colla coscienziosità con la quale il Cellini gettava ogni sorta di metalli utili, vili o preziosi, nella forma del *Perseo* — affetti e ideali, lagrime e sorrisi, problemi e principii, errori e verità, capricci e ironie, sogni di poeta e amarezze di polemista, entusiasmi e dolori: tutto quel che è la vita di un uomo, tutti i sentimenti suoi che lo guidano e tutti i sentimenti altrui che lo colpiscono.

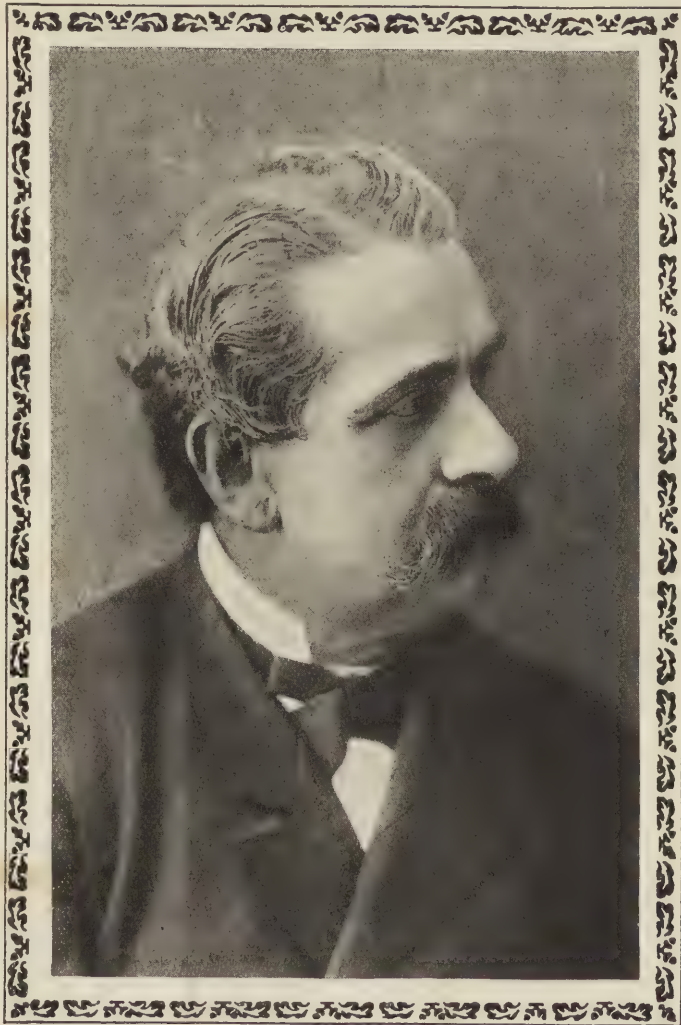
E noi troviamo nei cenni storici il ricordo di tanti fatti ai quali corrispondono altrettanti lavori nei rapporti più varii: talora semplicissimi e diretti, tal'altra assai vaghi.

L'autore amava una sua commedia, *Gli uomini seri*, perchè il primo atto era piaciuto a suo padre: il padre era morto improvvisamente e l'autore aveva tralasciato il suo lavoro. Riprendendolo dopo tre o quattro anni, lo aveva sempre guidato il pensiero che avrebbe potuto piacere al babbo. Nella *Donna e lo Scettico*, una nobilissima figura di madre che dà al figliolo, in circostanze di una penosa drammaticità, tutto ciò che l'anima materna può dare in sacrificio, in magnanimità, in gagliardia di aiuti e di conforti, è ispirata dalla madre dell'autore. Egli se ne esalta: « il carattere di mia madre ritratto da me e interpretato dalla Ristori! » Dove finisce la realtà, dove comincia il teatro?... Da giovane, profugo a Vignola, di un episodio dei primi tempi di matrimonio dei suoi genitori, fece una commediola: *Un ballo in provincia*.

E ancora: chi non ha pianto al quarto atto di *Cause ed Effetti?* vi si piange troppo: l'autore ne conviene. Ma se ne scusa così: gli era morta una figliuola adorata, e tutto il suo strazio passò dal cuore nell'opera; e che il pubblico piangesse era per lui un conforto, amaro ma giusto: gli pareva che piangessero un po' tutti la sua figliuola.

FERRARI SESSANTENNE.

E non scriss'egli una commedia di una nobiltà di concezioni come poche possono vantare, perchè un amico s'era sorpreso ch'egli potesse lavorare tra la moglie e i figliuoli piccoli, nel frastuono della casa, « in mezzo a tanta prosa?» «Prosa, la famiglia?... Gliela farò vedere io la prosa!» rimbeccò indignato il Ferrari. E, ripresa una vecchia idea, trasformò e riplasmò un lavoro e lo chiamò *Prosa*.

Paolo Ferrari non fu un uomo mondano: tutt'altro: famiglia e lavoro: affettuose inquietudini e materiali angustie non gli mancarono; ma fu uomo socievole, e — come si diceva — « uomo di mondo » sì; cioè frequentò volentieri case ospitali, ebbe amici numerosi e fedeli, e fu amico generoso e leale. La società borghese — di quella buona onesta e fiera borghesia che si era formata nelle guerre di indipendenza e si era affermata custode ed arbitra della giovine nazione — lo ebbe onesto difensore, adulatore no. Della società aristocratica e della nobiltà fu estimatore; ma la vide più attraverso la convenzione teatrale che nella realtà: più spesso la immaginò; ma probabilmente per un istinto profondo e incosciente sentì che era una società in decadenza

e moritura; e se ne servì come di un archivio di titoli araldici e di cognomi pomposi piuttosto che di un campo da osservare. I nobiluomini delle sue commedie sono dei buoni borghesi con qualche idea antiquata: o poco più. Aveva tutti i torti? Fu l'aristocrazia del blasone, del censo, della proprietà terriera — tra il '48 e l''80 — qualcosa di molto diverso di una classe che o seppe farsi borghese a tempo o si chiuse, anacronistica, nei palazzi e nelle ville? V'è tra le opere del Ferrari un lavoro che è dei più strani: un lavoro di cui la critica ha detto sempre male e che il pubblico ha sempre applaudito. I giudici più benevoli non han potuto tacere rilievi di inverosimiglianza e di farragine, nè nascondere difetti innegabili di composizione: il *Duello*.

E' certo che l'autore lo ha concepito e scritto col preconcetto della tesi e per combattere una buona e santa battaglia contro il dilagare dell'infausta mania dei duelli. E la commedia batte su quel chiodo con una insistenza della quale è più facile sentire l'ostinazione che la necessità. E' impossibile sfuggire a un senso quasi di esasperazione furente contro il duello: eppure finisce con la morte in duello di un protagonista interessantissimo ma ormai ingombrante, di un magnifico tipo di furfante simpatico, di gentiluomo involontariamente canaglia. Cosicchè il duello che lo sopprime, dopo cinque atti di diatribe contro il duello, appare la sola cosa logica, ragionevole, utile e provvidenziale che potesse risolvere la situazione. In tutta la commedia l'interesse drammatico e romanzesco smentisce la tesi; vi si sovrappone e le fa da contrappeso fino a darle il tracollo. E' questo il più caratteristico caso nel quale la personalità d'artista dell'autore sfugge continuamente alla sua personalità di polemista: questa la riprende in suo dominio in una scena, e alla scena successiva quell'altra riscappa via e padroneggia la commedia. E' un giuoco — mi si perdoni la frase — di tira e molla che — si ha un bel riconoscerlo artificioso e confuso, — è pure di un irresistibile interesse.

Ma c'è nel *Duello* un fondo, un antefatto, che ha oggi un interesse storico dei più curiosi: ed è la storia del conte Sirchi apparsa nel 1868 e per una trentina d'anni dopo, inverosimile e fantastica; e che oggi, la più diffusa conoscenza di costumi, di fatti, di accidenti nel trapasso delle province meridionali dal regno borbonico al regno d'Italia autorizza a riconoscere non solo verosimile, ma probabilmente presa dal vero.

Dal vero, come eran prese sempre le commedie del Ferrari: amplificate, complicate, architettate, armate anche di una impalcatura di tesi, finchè si voglia, ma fondate e basate su qualcosa di solidamente vero. Il *Duello* è forse uno dei drammi più veri ch'egli abbia scritti.

E precedè di pochi mesi quegli *Uomini serii* già ricordati, tra i quali la verità era così appariscente che procurarono all'autore i più stravaganti imbarazzi. Basti ripetere la sua nota. « Fra codesti uomini serii c'era « il gran-d'uomo che nessuno sa che cosa abbia fatto di grande », c'era « l'aureo mediocre, il damerino milionario e socialista, l'illustre giureconsulto discretamente intrigante e ambizioso » — tutti tipi — domanda ai suoi critici il Ferrari — di una società mia ipotetica? E allora come va che codesti tipi somigliano a tanti esseri viventi che — esagerando nella critica opposta — mi si è rimproverato di aver fatto delle allusioni personali? Perfino nel dare loro i nomi, alcuni dei quali (esistenti realmente) ho dovuto cambiare, come quello dell'avvocato che si chiamò Luciani, e poi Lucchesi, e poi Lucini, e finì col chiamarsi Ballanzini, non osando chiamarlo Ballanzoni? »

La contraddizione della critica è certa: ma risponde a una verità di fatto: anche la commedia ha in sè la stessa contraddizione tra la macchinosità della sua favola e la schietta verità dei suoi tipi.

Si è rimproverato al Ferrari, ed egli stesso se ne accusa e se ne scusa, e ci scherza, di avere rifatto parecchie volte alcuni suoi lavori: lo han chiamato autore *ruminante*. Egli pure ne ride, asserendo di un suo lavoro — *Vecchie storie* — rifatto in tre forme, che nessun bove sarebbe capace di fare altrettanto. Si è visto in questo fatto o una forma di pigrizia inventiva o una incertezza di concezione o una elaborazione imperfetta: perchè non si è osservato una circostanza assai importante: che quasi tutti i lavori ch'egli ha rifatti sono stati in cassetto nella primitiva loro forma, quale dieci, quale quindici, quale vent'anni, e che in quei periodi di tempo il mondo e la società si trasformavano vertiginosamente? sì che soltanto la cura di rimetterli in armonia coi tempi avrebbe reso necessario rifonderli totalmente? E se cambiava il mondo, è naturale che si modificasse anche la concezione dell'autore... appunto perchè fu sempre in armonia e in relazione strettissima coi costumi, con le idee, con le preoccupazioni, coi problemi dei tempi che vide e che visse. E non era soltanto il mondo che cambiava, era anche nella vicenda stessa della vita quotidiana più umile, l'Italia che nasceva e si formava, che usciva da un involucro di servitù variopinte, si scuoteva di dosso vecchie leggi, antiche usanze, ordinamenti rugginosi, prima ancora di avere apprestato le nuove forme di vita. Come avrebbe potuto ricomparire nel 1864 una commedia scritta nel 1847; nel 1872 un'altra pensata nel 1859?

Quest'ultimo è il caso del *Ridicolo*, altro autentico capolavoro: è nato da un aneddoto mondano narrato all'autore da una signora, con la quale egli aveva perduto una scommessa: essa le dette per penitenza il tema di uno scherzo comico da portargli la sera dopo. Fu questo scherzo un *Dramma comico* (oh! lontano progenitore del grottesco!); e codesto, tredici anni dopo, il nocciolo del *Ridicolo*, dopo essere stato un romanzetto d'appendice.

Un fatto mondano di nessuna importanza, che ebbe a suscitare appena un po' di curiosità in un crocchio d'amici, fu l'origine delle *Due Dame*: una signorina di incerta origine e di

vita sospetta ebbe la ventura improvvisa di andare sposa ad un ricco e nobile patrizio. Da piccola vagabonda elegante divenne contessa. Come «il mondo» avrebbe giudicato tal marito: generoso o imprudente, spregiudicato o ridicolo? Comunque avesse giudicato il caso, il mondo, la società — secondo il Ferrari — ha sempre ragione. «E' la sua fisima — diceva Leone Fortis — di dar sempre ragione alla società, specialmente quando ha torto.» «Specialmente — correggeva di rimando il Ferrari — quando pare evidente che abbia torto». Tutta la commedia delle *Due Dame* è intessuta di queste sottili distinzioni e svolge il contrasto dei caratteri delle due dame — una purissima di bassa origine, una corrotta di nobilissimi natali — e delle opinioni che circondano le loro persone. Problema di morale pratica indubbiamente interessante. E superbamente borghese. Se mai la borghesia ebbe una preoccupazione mondana ebbe quella dell'opinione della gente. Ebbene, Paolo Ferrari ha non soltanto partecipato a quella preoccupazione, armato bensì d'una corazza morale del più puro metallo, ma l'ha illustrata e ne ha fatto un articolo di fede... Interprete schietto del tempo suo.

L'ultimo ritratto di Paolo Ferrari.

Di quella fede ch'egli concepì con tanta larghezza di ragioni e tanta nobiltà di sentimento, e di cui dette la formula in una frase della bella nota posta dinanzi al suo *Roberto Viglius*, infelice espressione di un proposito magnifico: il dramma dell'uomo pauroso. Non gli riuscì: ma gli avvenne di dire spiegando la sua intenzione, la parola di un grande problema di educazione morale: « Porre in armonia la robustezza del volere con l'energia dei convincimenti profondi: che è ciò che noi diciamo *la fede.* » Senza la quale non v'è nè santità, nè eroismo, nè probità. E senza la quale, potremmo aggiungere, non vi sarebbe neppure il teatro di Paolo Ferrari. E' la morale del *Ridicolo*, del *Suicidio*, dell'*Amore senza stima*, delle *Due dame*, del *Duello*, di *Cause ed Effetti*, della *Separazione*, del *Signor Lorenzo*.

Questi problemi che la terminologia critica ha chiamato tesi, hanno, come ebbero per il Ferrari, un'importanza politica, o diciamo civile. Per lui, si fusero veramente in un concetto della missione civile della letteratura in genere e del teatro in ispecie che si è sempre disposti a negare, per darsi l'aria di puri esteti, ma che è sempre molto difficile dimostrare inopportuna od ingiusta o immaginaria.

La casa dove è nato a Modena Paolo Ferrari.

La politica di Paolo Ferrari ebbe un solo articolo: Italia. Tutto il resto non conta: o conta poco. Il gran nome della patria quando non squilla acuto e trionfale nelle sue commedie, è sempre sottinteso.

Lo indovinò un uomo che di teatro si interessava poco, ma che dove posava gli occhi, vedeva più profondo di tutti: Camillo Cavour. Il gran Conte

dette al Ferrari un'idea: oh! un'ideina piccola piccola. C'erano troppo spesso sulla scena personaggi francesi comici o buffi o antipatici. Farne uno simpatico non sarebbe opportuno... e nuovo? Ma già: e così nacque il "Boisâpre" di *Prosa*. S'era nel 1858...

Due anni prima era apparsa a Torino *La Satira e Parini*. Trent'anni dopo, Paolo Ferrari scriveva il *Signor Lorenzo*, una commedia nella quale è ritratto e discusso il cambiar di idee delle persone col cambiar di fortuna: è forse la più moderna delle opere del Ferrari. Ma gli valse un rimprovero dal suo vecchio amico Leone Fortis; e un consiglio: di abbandonare la commedia politica. Al che il Ferrari rispose: « Ma come fare se la politica invade e signoreggia tutta la nostra vita cittadina, tutti i nostri circoli, i caffè. i teatri, le strade, le piazze? » E ricorda l'aneddoto di Arnaldo Fusinato cui il commissario austriaco rimproverava di impacciarsi di politica: per i poeti non c'è la primavera, il chiaro di luna, le pastorelle, le forosette? E Fusinato scrisse: L'insalata fresca. Mi rassegnerò anch'io, concludeva il Ferrari, e scriverò una commedia: Il soave odore dei prati.

Tempi beati. Oggi sarebbe difficile trovare anche un prato, un campo, un bosco, una cima di monte che non avesse odore di politica. Altro che scapigliatura boema e democratismo scarlatto della Milano del 1868 che generavano i frequenti duelli!... A quei tempi, almeno, ci si batteva a due per volta.

***

Paolo Ferrari realizzò in sè quel nazionalismo della vita dell'arte delle lettere che si è affermato in Italia come il compendio laborioso di tutti i regionalismi e che si formò secondo un processo di acclimatazioni intellettuali dei nostri uomini più grandi in ogni città d'Italia. Un letterato italiano deve essere — e più doveva tra il 1850 e il 1880 — fiorentino a Firenze, milanese a Milano, romano a Roma... e così via; svolazzare con l'anima come una farfalla sulle cento città, e portare sulle ali i pòllini fecondi dall'una all'altra. E quale arte più e meglio acconcia del teatro nostro a questa funzione?... Il Ferrari ne fu consapevole... e forse lieto. Fors'anche ne trasse quel carattere un po' sparpagliato che ha l'opera sua: ma ai danni artistici derivanti da questa necessità storica — che per il teatro sono tutti racchiusi nella perpetua incertezza fra i disparati giudizi — egli oppose una vigoria di concezioni drammatiche quale nessun altro autore nostro ebbe mai. Costruttore unico di fabbriche teatrali, il Ferrari pose anche nelle determinazioni locali della scena uno studio, un'intenzione, un significato.

Ho detto che avrei esaminato il contorno delle commedie del Ferrari: in questo contorno ci sono dei particolari geografici veramente curiosi.

La sua gloria nacque a Firenze col *Goldoni:* a Firenze allora capitale (nel 1868) d'Italia ei pose la scena degli *Uomini seri* tra i quali sono quei tipi già ricordati « che gli parvero caratteristici di quei tempi » e quella di *Cause ed Effetti* (nel 1871). Nel teatro italiano le determinazioni locali della scena avevano sempre avuto un valore di fantasia, o nessun valore, prima del Ferrari: egli si studiò di dare a quella determinazione una ragione, o più semplicemente di interpretare anche nelle indicazioni « l'azione ha luogo a... » i caratteri delle diverse regioni o città.

Quando Firenze era capitale, la spiaggia elegante, il ritrovo balneare e mondano più cospicuo, e veramente regale, era a Livorno: dove non a caso è posta la scena, in un albergo, del *Duello* che anche in questo è caratteristico e storico.

In un'epoca anteriore di pochi anni, ma storicamente remota, nei primi mesi del 1859, la scena di *Prosa* era stata indicata a Trieste nel primo e quinto atto, a Milano negli altri. Il valore marittimo di Trieste era allora ben diverso da quello posteriore, ed era in relazione nella favola, col valore teatrale di Milano (vi si tratta di un marito che abbandona la prosa della famiglia per inseguire per terra e per mare la pretesa poesia di ballerine, cantanti e avventuriere). La scena del *Ridicolo* è a Roma, e poi a Milano e dintorni; quella del *Suicidio* è a Palermo al principio e poi a Nizza; quella delle *Due Dame* a Napoli, di *Amici e Rivali* a Roma, di *Amore senza stima* (epoca goldoniana) a Milano; di *Marianna* (la sola commedia che abbia un'origine letteraria, da uno spunto dell'*Ami des femmes*) a Firenze.

Un'altra particolarità geografica; caratteristica. Quando il Ferrari iniziò la pubblicazione delle *Opere complete* divisò che fossero comprese in dieci volumi, che divennero poi quattordici; e ne rimasero fuori tre o quattro lavori. Ogni volume è dedicato a una città; e la prima dedica dice perchè.

Perchè ciascheduno dei dieci volumi
delle mie composizioni drammatiche
imprese ora a ripubblicare
sarà da me dedicato
come segno d'affetto
memore e reverente
alle dieci città d'Italia
alle quali mi legano più insigni ricordi
voglio alla mia città natale
Modena
offrire questo primo volume.

Le altre città sono: Roma, Milano, Firenze, Venezia, Torino, Napoli, Palermo, Trieste, Bologna; e poi Genova e Massa Ducale, per l'undecimo e il dodicesimo.

I due ultimi non hanno dedica.

Non c'è in queste semplici pagine preposte alle commedie il riflesso genuino della nostra vita teatrale e nazionale, e di quella del Ferrari?...

Fra queste dediche ve n'è una che mette conto riferire, almeno come soggetto di meditazione, agli autori drammatici:

Questo decimo volume
offro a te
Bologna
che mi desti il primo e più severo
e più utile ammonimento
interrompendo coi fischi la recita
del *Tartufo Moderno*
e poi me ne compensasti incoraggiandomi
con una serie di generose accoglienze.

E a proposito di Bologna, ospitalissima fra le ospitali città d'Italia, nel ricordare più sotto un tratto di amenità gustosa, prendiamo argomento per celebrare un'ultima virtù, personale e teatrale, del Ferrari.

Fu un autore che seppe ridere, in italiano: che trasformò la comicità verbale, del dialogo italiano, dalla trivialità dell'equivoco superficiale alla personificazione caricaturale dello sproposito; dalla schietta allegria di una comicità dialettale alla rappresentazione pomposa quasi filosofica del «ridicolo» sociale.

Ferrari creò il Marchese Colombi: ma pure egli narrò come e dove l'avesse incontrato nella realtà.

Il grandioso successo che la commedia del Parini ebbe a Bologna fu l'occasione di una giunta «colombiana» che pochi ricordano, e che è fra le più felici.

Quando si rappresenta *La Satira e Parini*, a nessuno viene mai in mente di recitare il «Ringraziamento» — che è uno scherzo assai curioso di scarsa importanza, ma comico, e contiene alcune delle migliori sciocchezze del Marchese Colombi. E' il *Ringraziamento a Bologna* — recitato, dopo che è calato il sipario, dalla prima attrice che resta fuori del sipario e dice il suo complimento al pubblico; a un tratto si confonde, e non sa come andare avanti. Le viene in aiuto il Marchese Colombi (era il Pieri) che dice queste sublimi cose:

Che c'è mai da temere con sì gentile udienza
sì piena con gli artisti, diremo, d'indulgenza?
C'è il Pieri ch'è invaghito così dei Bolognesi
che un altr'anno, in novembre, vuol restar qui sei mesi.
E voi quasi temete vi nieghin protezione?
Voi date loro ingiusta, diremo.... amputazione.
In *Clelia* e nell'*Adele* faceste pur furore;
così in quella tragedia che c'è... *il Saffo* che muore...

(L'attrice ride)

Che cosa c'è da ridere?... Sì, lo so, seccatura!
Dovevo dir *lo* Saffo percè c'è l'*esse* impura.
Ma ora torniamo a noi: ciò più cauta vi renda.
Io ve l'avea predetta questa, dirò, faccenda.
Suggeritor ci vuole! La mente si divaga.
Perchè il suggeritore si paga, o non si paga:
se si paga e anche lei ad udirlo s'induca:
o non si paga, e allora che cosa fa lì in buca?..
Ma se io dico una cosa, voi testina perversa
subito v'intestate d'agire a viceversa;
già voi siete il ritratto di vostro zio, si vede,
che s'intestò morendo di non far niuno erede,
per cui morì intestato, e non ci fu argomento,
sissignori, intestato... di non far testamento...
Ma frattanto addio versi! ringraziamento addio!
Basta, ormai vedrò di improvvisarne uno io.

. . . .

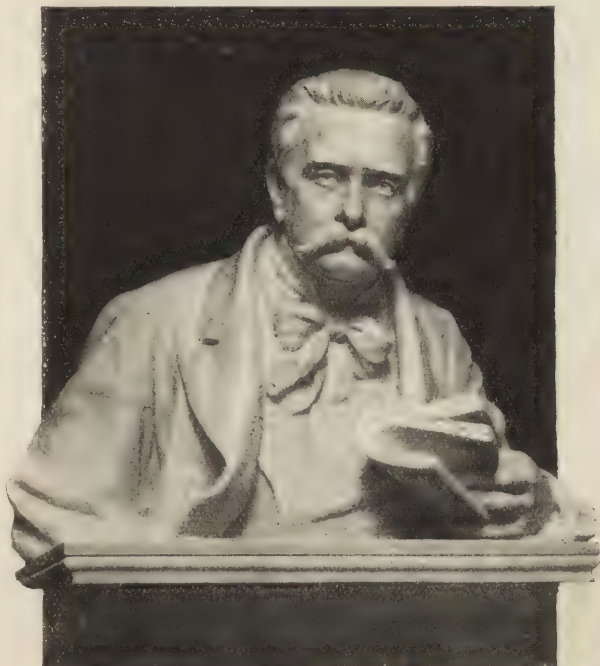
Per cui l'autore è lieto, felice, anzi contento
d'avervi procreato qualche divertimento.
Perchè le altre cittadi certo onorar bisogna:
ma i buoni bolognesi.... non ce n'è che a Bologna!..

***

Di questo italiano che amò l'Italia, politicamente e teatralmente in tutte le sue città, in tutti i suoi aspetti più fulgidi, in tutta la sua grazia e la sua gloria, ricordiamo devotamente lo spirito e la dignità.

E se dovessimo per giuoco compiere il proposto problema di rievocare sulla scena la sua figura di galantuomo e di artista, noi dovremmo riporre accanto a lui, nella luce del teatro, tutte le persone e tutti gli affetti ch'egli stesso vi mise: e la sua famiglia, i suoi genitori, i suoi amici, i suoi rivali, i suoi «primi» e «secondi», i suoi interpreti: e rifare un'altra volta, com'ei fece nel *Goldoni*, la commedia del teatro, che fu tutta la sua vita.

Ma un personaggio invisibile dovrebbe ancor dominare la scena: quello che dominò il suo pensiero e la sua fede, come domina la nostra memoria e il nostro amore; quello che posa oggi sul suo nome una foglia d'alloro: l'Italia.

MARIO FERRIGNI.

Il busto di P. Perrari al Teatro dei Filodrammatici a Milano.

A PIERIPOSA

NOVELLA

(Continuazione)

Di quelle gare paesane poco si parlava all'Emporio o, per essere esatti, nella retrobottega, che ora le prime brezze autunnali vietavano spesso le riunioni all'aria aperta.

Avevano la testa ad altro.

Il Soldato, affacciandosi alla finestra di notte, aveva al solito preso fresco, ricominciava a tossire e tutto intento ad evitare una seconda bronchite, sacramentava che da allora in poi, qualunque cosa accadesse, sull'intervento suo non ci contassero. Lascerebbe impassibile massacrare bestie e cristiani.

E la signora Cesira soggiungeva:

— Sì, basta, basta. Sempre lui, sempre lui!

Pasquale, ognor più impensierito della condotta del figliolo, tutte le mattine nell'uscire di casa proponeva alla consorte il tormentoso quesito: che ne facciamo? e la signora Bettina dopo avere lungamente meditato glielo restituiva insoluto al ritorno. Pensavano che il rampollo poteva imbattersi in Filomene meno scontrose e anche più che le scapataggini del figliolo temevano insidie, tranelli, ne' quali cadesse, scandali, guai forse irreparabili per la casata.

Alla fine, come il batter silice con silice produce la scintilla, così lo scambio di quegli interrogativi produsse un'idea: Ammogliamolo; splendida, ma feconda di altri quesiti difficili a risolvere.

Tanto gravi cure familiari distoglievano i coniugi Del Fosso dall'occuparsi delle gare di Dreolino e d'Ellesponto. Il quale Ellesponto, col pretesto di comprar quanti chiodi fossero nell'Emporio (undici in tutto ma ne furono venduti nove soltanto chè fino a nuova provvista i campioni dovevano rimanere nello stabilimento) entrò in discorso col Farmacista e tentò di indurlo a raccomandare Menghella a un parente che sapeva impiegato nella Prefettura. Ma il Farmacista lo rimandò dichiarandogli netto di essere alieno dalle raccomandazioni, fonte di ingiustizie e di corruttele. Per suo avviso e secondo i principî che trionfarono nella nostra santa rivoluzione, spettava al popolo sovrano il conferire gli uffici pubblici e il portalettere doveva essere elettivo.

Il signor Giovacchino, per ultimo, non aveva più ragione alcuna di occuparsi di quelle contese. Saputo che il Sindaco scrisse alla Direzione provinciale delle Poste proponendole il cugino di una sua donna di servizio, si restrinse a fargli sapere che a Pieriposa c'erano due concorrenti: vedesse e giudicasse lui. Così il poco, anzi il pochissimo che aveva promesso lo aveva fatto. Poteva fare di più? Una voce intima gli diceva di sì: scrivere per esempio al Deputato che lo favorì una prima volta e lo favorirebbe probabilmente una seconda; ma un'altra voce intima del pari ammoniva che codesto sarebbe non pure un contrastare al Sindaco ma sopraffarlo e potevano esserne pregiudicate le sorti della figliola. Era spiacevole, sicuramente, di non potere aiutare l'uno e l'altro di que' compaesani; ma quando ci sono di mezzo i figlioli, il signor Giovacchino pensava che il buon padre di famiglia deve essere pronto a tutti i sacrifizi, e, per legge naturale, specialmente agli altrui. Si sentiva la coscienza tranquilla.

Argiro solo guardava a que' casi e vi guardava con occhio dolente:

— Ah! se mi aveste dato retta — diceva al Pannibianchi — tutto questo non sarebbe avvenuto. Per la costituzione del partito dell'ordine, a nostra difesa contro ogni prevedibile assalto, *Sursum Corda!* il paese si sarebbe sollevato in più spirabil aere e ora si perde in pettegolezzi e in puntigli. Voi vedete...

S'interruppe: ricordandosi di Aurelio voleva dire: Voi vedete che bella roba vien su con le nuove generazioni; ma la presenza di Bottoncino gli fermò la parola. Continuò:

— Questi ripicchi lasceranno dietro di sè chi sa quanti strascichi e finiremo ad avere nemici anche in paese.

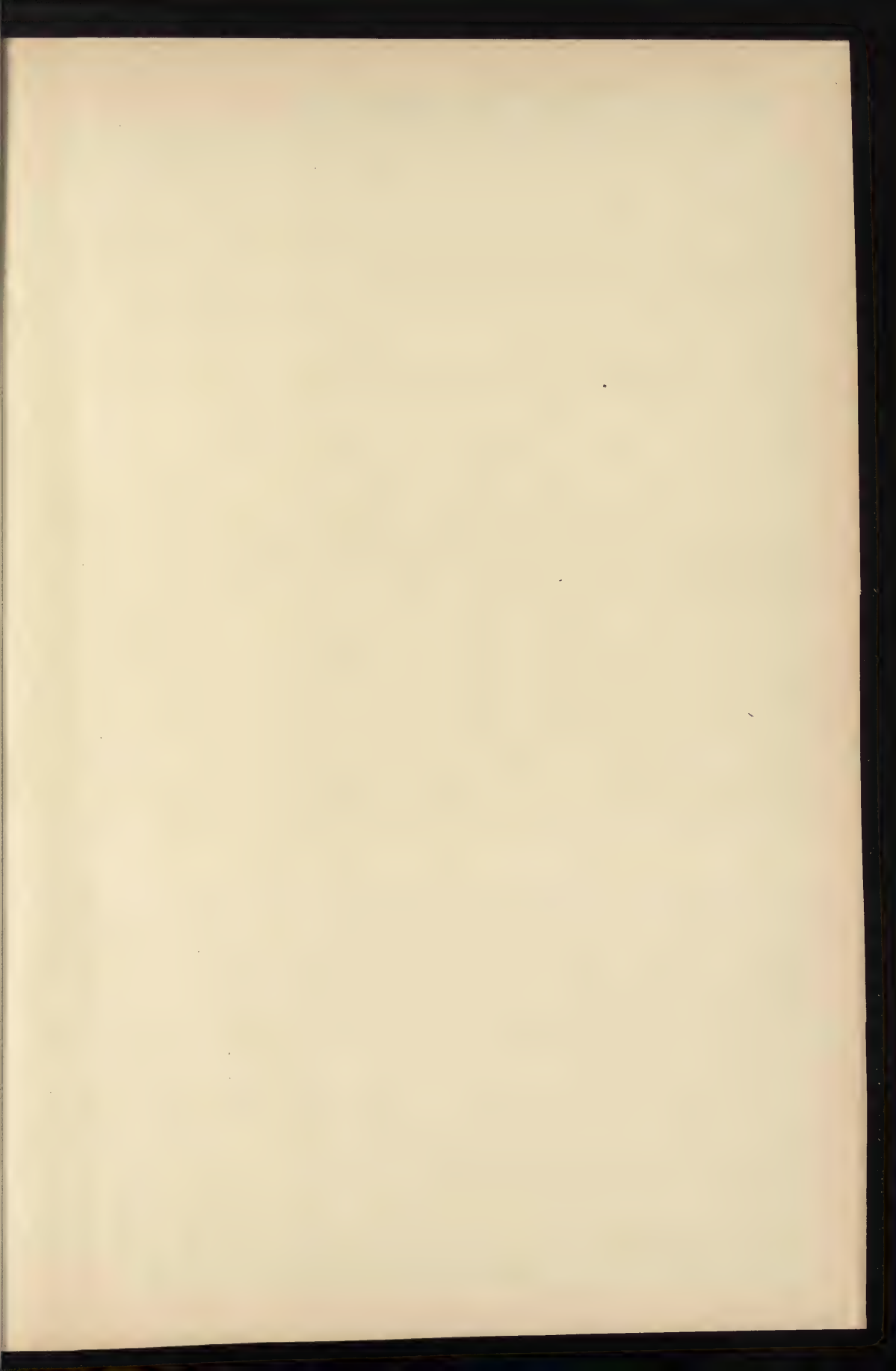
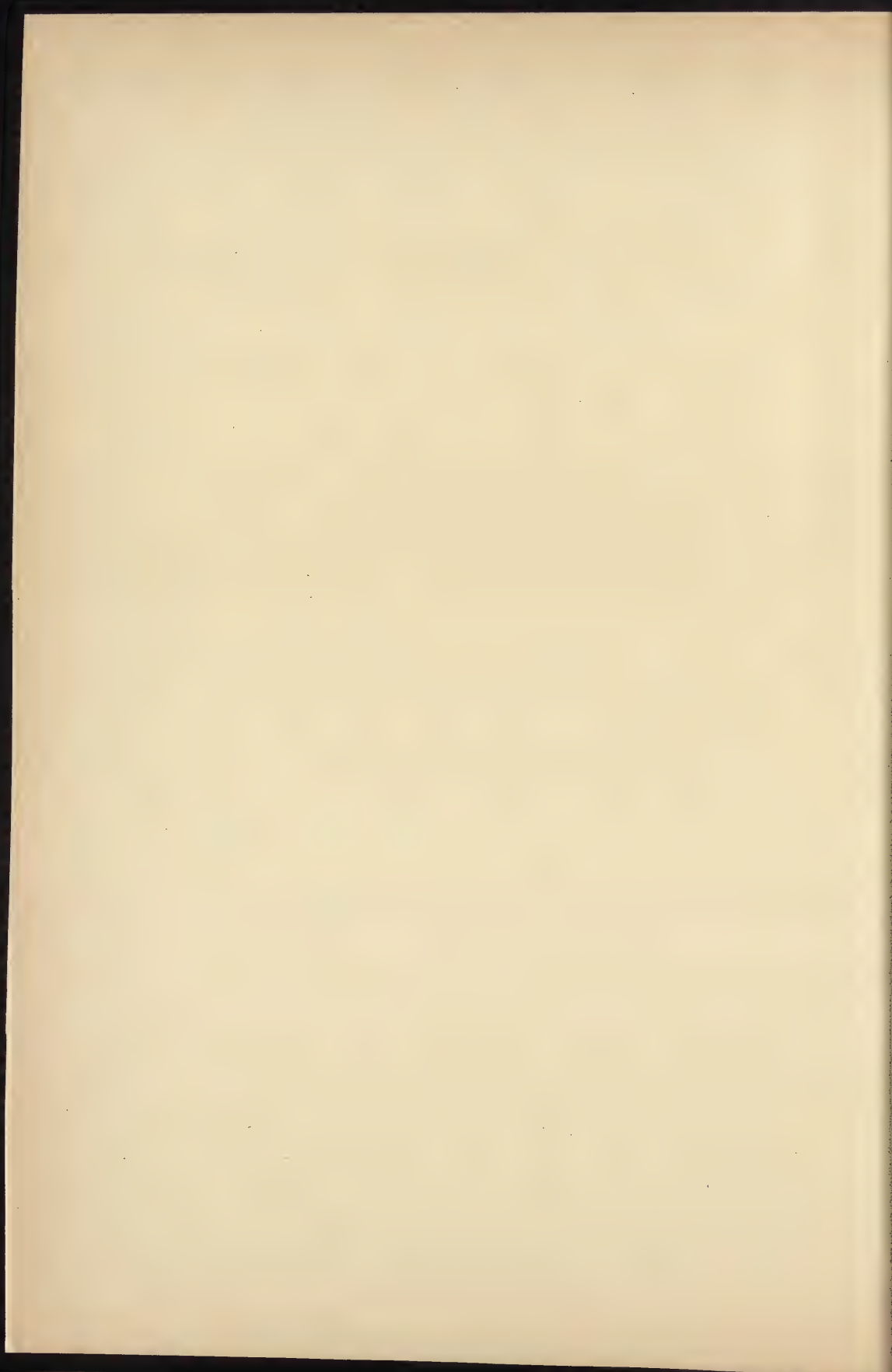
— Mio caro Argiro — rispose sorridendo il signor Giovacchino — se dobbiamo costituire il partito dell'ordine per nostra difesa, bisogna pure che il partito del disordine ci sia!

Argiro non disse verbo: alzò gli occhi al cielo e parve invocare la misericordia divina sulla cecità dell'amico.

E Bottoncino fra sè:

— Eh non c'è che dire: un gran bel cervello quel Giovacchino! Con quattro parole ci chiude la bocca e non si sa che rispondere!

XII.

La signora Geltrude possedeva una mula sul cui dorso maestosamente seduta, soleva ogni sabato andare al mercato di Rocca San Biagio. La più bella cavalcatura del Comune,

ANEDDOTI SU PIETRO COSSA

di Antonio Manca

da "La Lettura" del settembre 1922

... TORNATO DALLA NOTTURNA PARTITA DI CACCIA...

morte, il vecchio pregò Lucio Bruno di affrettare la partenza.

* * *

Casamicciola!... Conca d'incanti o di sogni scavata in un'isola che si fa circondare da un mare a riflessi di smeraldi... Ed accoglie la folla umana che vuol guarire al prodigioso miracolo delle sue acque. Una volta questa folla guarì nella morte... La conca d'incanti e di sogni, travolta e poi sommersa dal terremoto, si trasformò in un cimitero... Là dove fu trovato lo scheletro ben conservato di Lucio Bruno Aquileio. Ben conservato dopo cinque anni, per la composizione della sua nuova *toilette* mondana... Troppo ben conservato perchè almeno le sue ossa potessero implorare il diritto e la pietà della pace eterna...

* * *

Il romanziere Paolo Algheri si risvegliò di soprassalto dal letargo del suo profondo sonno sul libro di novelle del più moderno e più celebre novelliere norvegese... Perdio!... Era quasi buio... Aveva dormito tante] ore?... Ricordava di aver letto... Letta e poi *sognata* la novella norvegese. L'aveva sognata *tutta;* nei suoi particolari, nei suoi dettagli, nella pietosa e fosca vicenda d'amore... Il sonno, però, aveva cambiato i nomi alle persone ed ai luoghi, dando loro una cornice paesana: il monte Somma, Casamicciola. L'evocazione, nel sonno, delle sue più recenti gite nei pittoreschi dintorni napoletani. E, per protagonista, lo scheletro alla finestra. Ma la storia letta e poi sognata era scritta nelle pagine dello scrittore norvegese. La rilesse. E non dormiva ora. E la finestra della clinica era chiusa e lo scheletro scomparso. Rilesse:

« *Si banchettava quella sera per la celebrazione delle liete nozze. Ora attendevano un ospite prima di dar la stura allo* champagne... »

L'ospite che preferì « farsi divorare ». Per istinto di onestà non volle ghermire in tempo la sua preda d'amore.

E' così tra i mortali. « Tutti un po' scheletri alla finestra. Con la nostra anima sbrandellata dalla beffa del destino e ischeletrita dal gelo delle delusioni ».

Allo scrittore intanto sorrideva la figurina della bestiola ispiratrice... *Mus arvicola...*

La trama del nuovo romanzo eccola sintetizzata così:

« Non divorare? Sottrarsi a questo retaggio di brutalità, spesso, agli uomini, può costare la vita ».

CARLO DE FLAVIIS.

Illustrazioni di **L. Ricchetti.**

ANEDDOTI SU PIETRO COSSA (1)

DAL "NERONE" ALL' "ARIOSTO"

Pochi poeti ebbero una vita movimentata come il romano Pietro Cossa, del quale il mese scorso ricorreva il quarantunesimo anniversario della morte; ed a pochissimi come a lui, arrise così tardi la fama e la gloria, quasi sul punto di abbandonare la vita stessa.

Discendente da Papa Giovanni XXIII, nipote di un monsignore ed educato nel Collegio dei Gesuiti, che ne volevano fare un ecclesiastico, egli aveva, invece, tendenze e aspirazioni, specie di italianità, ben diverse da quelle dei suoi educatori. Un giorno, infatti, entrato per combinazione nella chiesa di S. Maria in Trastevere, udendo il predicatore Padre Pigliacelli che ingiuriava il re di Sardegna (appellativo con il quale i preti chiamavano Vittorio Emanuele II) non esitò ad interromperlo ed a gridare con forza: «tu menti». Fu circondato dai fedeli, minacciato e scacciato dal tempio. Non venne imprigionato per riguardo allo zio.

Un caratteristico schizzo del Cossa.

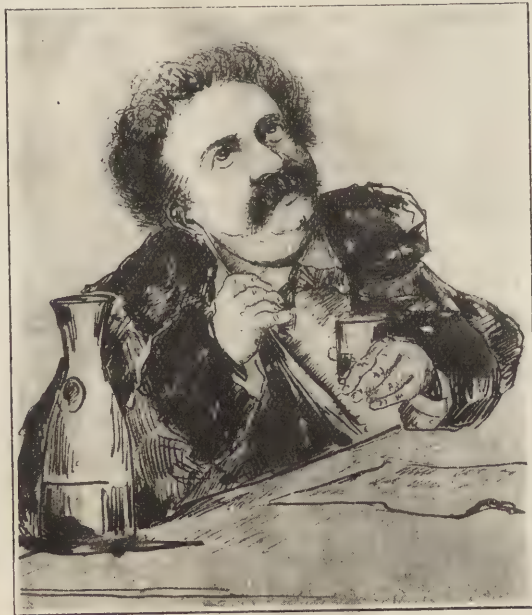
Di ritorno dall'America — vi rimase parecchi anni, costretto perfino a cantare in teatro per soddisfare ai più stretti bisogni della vita — sbarcato a Civitavecchia dopo un viaggio in veliero durato quattro mesi, causa il vento contrario, rientrando in Roma a piedi seppe che nello stesso giorno si inaugurava la statua della Concezione, eretta da Pio IX a piazza di Spagna; prima ancora di recarsi a riabbracciare sua madre, benchè stanchissimo, volle assistere alla cerimonia e nel vedere la statua non potè trattenersi dai più acerbi commenti definendola una porcheria ed un oltraggio all'arte. Anche questa volta dovette affidare alle gambe la propria salvezza.

Aveva l'abitudine di dire sempre quello che pensava, non preoccupandosi se la sua eccessiva franchezza nuocesse ai suoi interessi, tanto più che il magro stipendio di maestro lo costringeva ad una vita misera, a migliorare la quale, fortunatamente, pensavano gli amici che ne ammiravano l'ingegno ed il carattere.

Assiduo lettore della *Gazzetta di Genova*, l'unica permessa dalla censura pontificia, egli pronosticava gli eventi. Studioso appassionato della storia romana, teneva sempre in tasca qualche volume di Tacito e di Svetonio. Di giorno, ed anche di notte, si recava al Foro romano e fra mezzo a quei ruderi e sotto le arcate del Colosseo recitava il Belli.

Entrati gli italiani a Roma fu proposto a socio dell'Universo, la prima Loggia massonica fondata nella Capitale e della quale era venerabile l'avvocato Petroni, reduce dalle galere pontificie, e segretario Castellazzo, autore del Tito Vezio. Ma all'esame di cultura, allora indispensabile per entrare in Massoneria, Cossa s'impappinò e la votazione gli fu contraria; ripetuta la prova, ebbe miglior esito e dopo quindici giorni potè essere ammesso in Loggia.

***

Aveva terminato il *Nerone* fin dal 1868 senza trovare una Compagnia, però, che volesse rap-

(1) Da appunti lasciati dal pittore Bazzani, suo scenografo ed intimo amico.

ADELAIDE TESSERO.

presentarlo. Il banchiere Baldini, uno dei tanti creditori del poeta, allo scopo di giovargli inviò il manoscritto, con calde raccomandazioni, al capocomico Bellotti-Bon del quale era amico. Questi oppose gravi ragioni anche per la forte spesa che richiedevano le scene e della quale nessuno lo avrebbe risarcito se il lavoro fosse caduto: ma forse in cuor suo sperava in un contributo del banchiere stesso.

E così *Nerone* fu messo da parte fino al 1871. Il 23 maggio di quell'anno ebbe la prima rappresentazione al Valle di Roma con gli artisti: Adelaide Tessero, la Campi, Biagi, Belli-Blanes, ecc. Tenne il cartellone, richiamando scarso pubblico, per quattro sere ed ebbe esito modestissimo; tanto che, indubbiamente, sarebbe stato definitivamente sepolto se il Biagi, che l'apprezzava meglio del Bellotti, non si fosse indotto a tenerlo in repertorio almeno per le sue beneficiate. A Genova, dove la Compagnia si era recata subito dopo Roma, venne rappresentato di nuovo, ma anche questa volta senza successo di pubblico. Di parere diverso fu però Anton Giulio Barrili, direttore del *Caffaro*, il quale nella sua rassegna drammatica settimanale esaltò in tre colonne di acuta critica la commedia cossiana. E siccome in quei giorni si era pubblicata la *Giovinezza di Giulio Cesare* del Rovani, che piacque assai, il Barrili fece un interessante parallelo tra i due lavori. L'articolo impressionò assai anche a Milano ove, trasferitasi la Compagnia a quel teatro Re, si osservò, con stupore, come nel cartellone non figurasse *Nerone*. Il Filippi, il Fortis, il Ferrari se ne lagnarono col Bellotti e questi, più per accondiscendenza che per fiducia, lo fece rappresentare. Alla prima il pubblico borghese non si recò al teatro, credendo che il nome di Cossa fosse quello del questore della città; ma alla replica, anche per i favorevoli giudizi dei giornali, il teatro era esaurito e si ebbero ben dieci repliche. Dopo la terza, il Bellotti scrisse al poeta invitandolo a recarsi a Milano ad assistere al continuo e crescente successo. Quando la notizia fu conosciuta a Roma, al caffè del teatro Valle — ritrovo d'artisti e di letterati — fu una gioia indescrivibile. Cossa si preparò subito alla partenza facendosi prestare il soprabito, essendo il suo indecente, dal nipote Enrico Sernicoli e il cappello a cilindro da un tabaccaio di San Salvatore al Lauro.

LUIGI BELLOTTI-BON.

VIRGINIA MARINI.

Accompagnato dall'amico Canori giunse a Milano di sera, e al teatro Re, appena terminato il secondo atto del *Nerone*. Il pubblico ch'era nel vestibolo, vedendo discendere dalla carrozza due individui, che subito dimandarono ove si trovasse il palcoscenico, ebbe l'intuito che uno dei due fosse il poeta, nonostante il manifesto ne annunziasse la presenza per la serata successiva. La voce passò di bocca in bocca, si diffuse nella sala e trovò maggior credito quando gli spettatori dei palchi di proscenio, notando gli affettuosi saluti tra i nuovi arrivati e gli artisti, si misero ad applaudire ed a gridare « Viva Cossa ». Bellotti, però, da uomo d'affari, comprese che se il poeta si presentava subito comprometteva l'incasso della dimane e perciò, con uno stratagemma, lo fece entrare in un camerino, chiudendone a chiave la porta.

ENRICO BELLI-BLANES.

La sera seguente il teatro era gremito ed il successo fu ancora più entusiastico: alla fine del 5° atto, un vero delirio con acclamazioni e sventolio di fazzoletti. L'autore piangeva dalla commozione e a stento si potè impedire che,

all'uscita, venissero staccati i cavalli dalla sua carrozza.

Due giorni dopo gli venne offerto un banchetto d'onore al quale intervennero Ferrari, Fortis, Filippi, Rovani, Tarchetti, Emilio Praga, ecc. Si pronunciarono discorsi augurali, ma Cossa, per l'emozione, non potè neanche ringraziare. E in sua vece parlò, degnamente, il Canori.

Bellotti, scosso da quell'apoteosi, regalò al poeta cinquecento lire e stipulò con lui un contratto col quale si accaparrava i suoi nuovi lavori assegnandogli — subordinatamente al buon esito — lire tremila per ciascuno. Riguardo al *Nerone* lo lasciava completamente libero di cederlo a chi volesse: tanta era la fiducia che gli ispirava!

Luigi Biagi.

Dopo il successo di Milano anche la Compagnia Diligenti rappresentò la commedia in diverse città italiane ed anche a Roma. I romani, mortificati per essersi dimostrati così scettici ed ingiusti verso un loro concittadino e per aver lasciato a Milano il vanto di averlo rivelato e glorificato, questa volta accolsero assai bene il *Nerone*.

***

Seguirono poi *Plauto* e *Sordello,* quest'ultimo con esito assai tiepido; quindi, con successo entusiastico e ben 24 chiamate, si dette al Valle *Cola di Rienzo*, interpretato da Emanuel, da Lavaggi, da Zerri, da Pia Marchi, ecc.

La sera dopo la prova generale, Emanuel esternò il desiderio di andare a visitare la chiesa di S. Giovanni e ivi l'ambiente gli apparve adatto per recitare qualche brano del *Cola,* specialmente la famosa invettiva contro il delegato pontificio. L'effetto della declamazione dall'imponente gradinata del tempio era magnifico e gli applausi dei presenti talmente scroscianti, da richiamare l'attenzione della ronda della P. S. Ci volle del bello e del buono per convincere il capo di essa che non si teneva un comizio, nè si voleva offendere il Pontefice: che si trattava, invece, di attori della Compagnia del Valle che recitavano squarci d'un nuovo lavoro approvato parola per parola dalla censura.

Angelo Diligenti.

L'incidente ebbe felice soluzione in una vicina osteria ove tutti si riunirono. Emanuel offrì da bere e bevve tanto egli stesso da procurarsi un tale abbassamento di voce che lo costrinse a rimandare di oltre una settimana la prima del *Cola*.

***

Dopo il non duraturo successo di questa commedia, Cossa rientrò nella penombra. I diritti d'autore arrivavano assai scarsamente; le sue risorse erano limitatissime ed egli, pieno anche di debiti, attraversava giorni non lieti, sentendosi sopratutto scoraggiato. A rianimarlo venne inaspettatamente da Ferrara — ove si doveva celebrare in quell'anno, 1874, il quarto centenario della nascita di Lodovico Ariosto e inaugurare il monumento a Savonarola — un telegramma firmato da Panzacchi, chiedentegli se avesse qualche novità da dare per tale circostanza, o se potesse impegnarsi a preparare qualcosa entro tre mesi. Cossa offrì di scrivere un *Ariosto* e si convenne un compenso per lui di lire mille per la sola recita di Ferrara, che sarebbe stata data dalla Compagnia Bellotti-Bon, prima attrice Virginia Marini, che in quell'epoca avrebbe agito a Bologna e di lì si sarebbe trasferita per una sera. Si stabilì, anche, che la nuova commedia avrebbe avuto cinque atti.

Dopo un mese, Cossa aveva scritto un solo atto che i suoi amici vollero udire. Ma avendo uno fra essi, Federico Napoli, fatte al riguardo delle giuste osservazioni, condivise dallo stesso autore, questi lacerò senz'altro il manoscritto. Rimessosi al lavoro non riusciva più a ricostruirne la trama e intanto i giorni si avvicendavano senza risultato. Il Comitato e Bellotti sollecitavano l'elenco dei personaggi per poter provvedere ai costumi, e gli amici sorvegliavano notte e giorno il poeta perchè lavorasse. Finalmente egli potè spedire il copione dei primi due atti e dopo quindici giorni quello di altri due, nonchè le scene fatte dal Bazzani, avvertendo che pel quinto atto necessitava la medesima del primo.

Mancava ancora l'ultimo atto e il capocomico telegrafava, anche due volte al giorno, richiedendolo e invitando l'autore ad assistere alle prove. E allora venne decisa la partenza, pochi giorni prima della rappresentazione, e Cossa si propose di comporre in treno l'atto conclusivo. Il fido Bazzani, dopo aver

racimolato duecento lire da comuni amici, giunse alla stazione con calamaio a molla, penna e un quaderno solidamente rilegato in maniera che vi si potesse scrivere comodamente, tenendolo sulle ginocchia. Entrambi presero posto in uno scompartimento completamente vuoto e il poeta si sedette in un angolo tenendo il cappello sugli occhi. Quindi rilesse forte la scena di Lucrezia, quasi volesse ispirarsi, ed aperto il quaderno si accinse a scrivere. Dopo qualche stazione, però, salì nello stesso scompartimento un individuo, il quale, collocando rumorosamente le valigie, svegliò il Bazzani che saporitamente dormiva, e poi intavolò discorso, soffermandosi sul solito argomento dei ritardi dei treni, dimandando ai compagni di viaggio se andavano a Ferrara per le feste dell'Ariosto, se sapevano che si rappresentava un nuovo lavoro del Cossa sul quale — assicurava — di non avere alcuna fiducia.

— Egli è stato un fuoco fatuo. Dopo il *Nerone*, veramente bello, non ha saputo più dare alcuna prova del suo ingegno.

Bazzani voleva interloquire, ma l'amico glielo impedì con un gesto significativo. Lo sconosciuto, quindi, potè continuare i suoi sfoghi passando in rassegna gli artisti e letterati viventi, demolendoli senza pietà. Soltanto pel Carducci trovava qualche parola di stima.

Finalmente e fortunatamente, l'importuno giunse alla stazione d'arrivo e prima di scendere presentò ai compagni la sua carta da visita.

Il poeta si dichiarò spiacente di non poterla ricambiare, non avendone seco, ma si presentò ugualmente.

Giovanni Emanuel.

Guglielmo Privato.

— Sono Pietro Cossa — disse.

Ma tale rivelazione non scompose lo sconosciuto, il quale, anzi, aggiunse:

— Fortunato di non averlo saputo prima, giacchè altrimenti non avrei potuto dire con franchezza ciò che pensavo di lei.

E levandosi il cappello, in atto di saluto, disparve.

Questo incidente turbò non poco il poeta, il quale distrusse quanto aveva scritto, esclamando:

— Fino a che l'Italia sarà popolata da questi cretini, come vuoi che possa scrivere per il teatro? Avevo già compiuto una scena e ideato chiaramente il seguito, quando è venuto quest'individuo che per tanto tempo ci ha annoiati.

* * *

E così i due viaggiatori arrivarono a Bologna accolti dagli incaricati della Compagnia e da essi accompagnati all'albergo ove per prima cosa richiesero carta, penna e calamaio, giacchè dopo tre ore il capocomico avrebbe mandato a ritirare il quinto atto, omai famoso.

Ma Cossa non riusciva a nulla concludere. Finalmente gli venne una idea geniale e rivoltosi al Bazzani disse:

— Ho trovato la chiave di volta per interpretare esattamente, e come a me meglio conviene, il contratto dell'*Ariosto;* il quale parla, è vero, di cinque atti: ma se io aggiungo un prologo ai quattro consegnati sono perfettamente in regola. Non ti sembra? Il prologo l'ho già ideato e lo farò dire a Orlando Furioso.

— Sta bene, rispose il Bazzani, ma quale scena adopererai?

— La farai subito tu, mio fedele amico. Essa deve rappresentare la Rotta di Roncisvalle dopo il tramonto.

E nonostante le obbiezioni dello scenografo che, pur desideroso di accontentarlo, non lo poteva sia per la ristrettezza del tempo, sia per non avere con sè nè tela,

Pia Marchi-Maggi.

nè pennelli, nè colori, ecc., l'amico tanto fece e disse, ora in tono burbero, ora facendo appello ai sentimenti più affettuosi, che riuscì a vincere ogni titubanza.

Verso il mezzodì giunse all'albergo il cavalier Marini e dopo gli abbracci e i complimenti rituali richiese il promesso copione assicurando che tutto aveva disposto perchè se ne ricavassero prontamente le parti e si iniziassero le prove.

— Caro mio — lo interruppe l'autore di *Nerone* — tutti questi preparativi sono inutili. Eccoti una scena sola da aggiungere al quarto atto, con la quale terminerà la commedia. In più, invece, vi è un prologo; lo dirà Privato e raffigurerà Orlando Furioso. Tra poche ore ti invierò il manoscritto.

E quindi gli parlò del nuovo scenario necessario, prendendo al riguardo tutti gli accordi.

Nel pomeriggio, poi, si recò al teatro, atteso, oltre che dalla Compagnia al completo, anche dal Comitato appositamente giunto da Ferrara, con Carducci e Panzacchi che assai lo festeggiarono.

Francesco Pasta.

Il Bazzani, intanto, munito di autorevoli commendatizie, partì subito per la città degli Estensi per preparare lo scenario del prologo. Ma ivi giunto, rimase sorpreso nel vedere le mura tappezzate da grandi manifesti annuncianti — in un teatro secondario, da parte di filodrammatici ed a scopo di beneficenza — un altro *Ariosto*, dovuto al prof. Salmini, ferrarese e garibaldino. Assunte migliori informazioni seppe della grande simpatia con cui era attesa questa recita; simpatia che voleva anche denotare protesta contro il Comitato per essersi rivolto ad un poeta forestiero per il lavoro da rappresentarsi nella serata ufficiale. Ed il successo fu, infatti, calorosissimo per la commedia del Salmini, nonostante fosse rettorica e convenzionale a base di frasi fatte e di invettive ai potenti e ai ricchi.

Anche Cossa, giunto a Ferrara e saputo della coincidenza dei due *Ariosto*, si mostrò assai turbato; ma il fedele Bazzani lo rassicurò della differenza che correva tra le due produzioni.

La sera della prima rappresentazione di quella cossiana il teatro era gremito d'un pubblico distintissimo: vi assistevano tutti i migliori critici d'Italia e Carducci sedeva nei posti distinti. Bazzani ebbe l'incarico di sorvegliarlo ininterrottamente.

Iniziatosi lo spettacolo, prima ancora che apparisse Privato, un caldo applauso significò il gradimento dell'uditorio per la bellissima scena raffigurante la Rotta di Roncisvalle. E dopo che Orlando Furioso ebbe terminato il suggestivo prologo, nel quale invocava benevolenza per il nuovo poeta che osava far parlare l'altro immortale di cui si celebrava il centenario, mentre titubante, fra le quinte, attendeva il giudizio del pubblico, questo, unanime, meno Carducci, rinnovò l'applauso.

Ma dei primi due atti piacquero soltanto gli scenari, ed entrambi terminarono freddamente. Soltanto al terzo, il bellissimo monologo della madre di Ariosto commosse assai. Carducci fu il primo a dire «bravo!», assecondato da tutto l'uditorio. L'autore, trascinato a viva forza dal Ciotti, dovette presentarsi alla ribalta a ringraziare. Il quarto atto, però, piacque anche meno degli altri e terminò tra zittii e contrasti.

Ariosto, nonostante l'eccellente esecuzione, specie di Virginia Marini, era caduto; nè a Bologna, ove si rappresentò due sere dopo dalla stessa Compagnia, l'esito fu migliore.

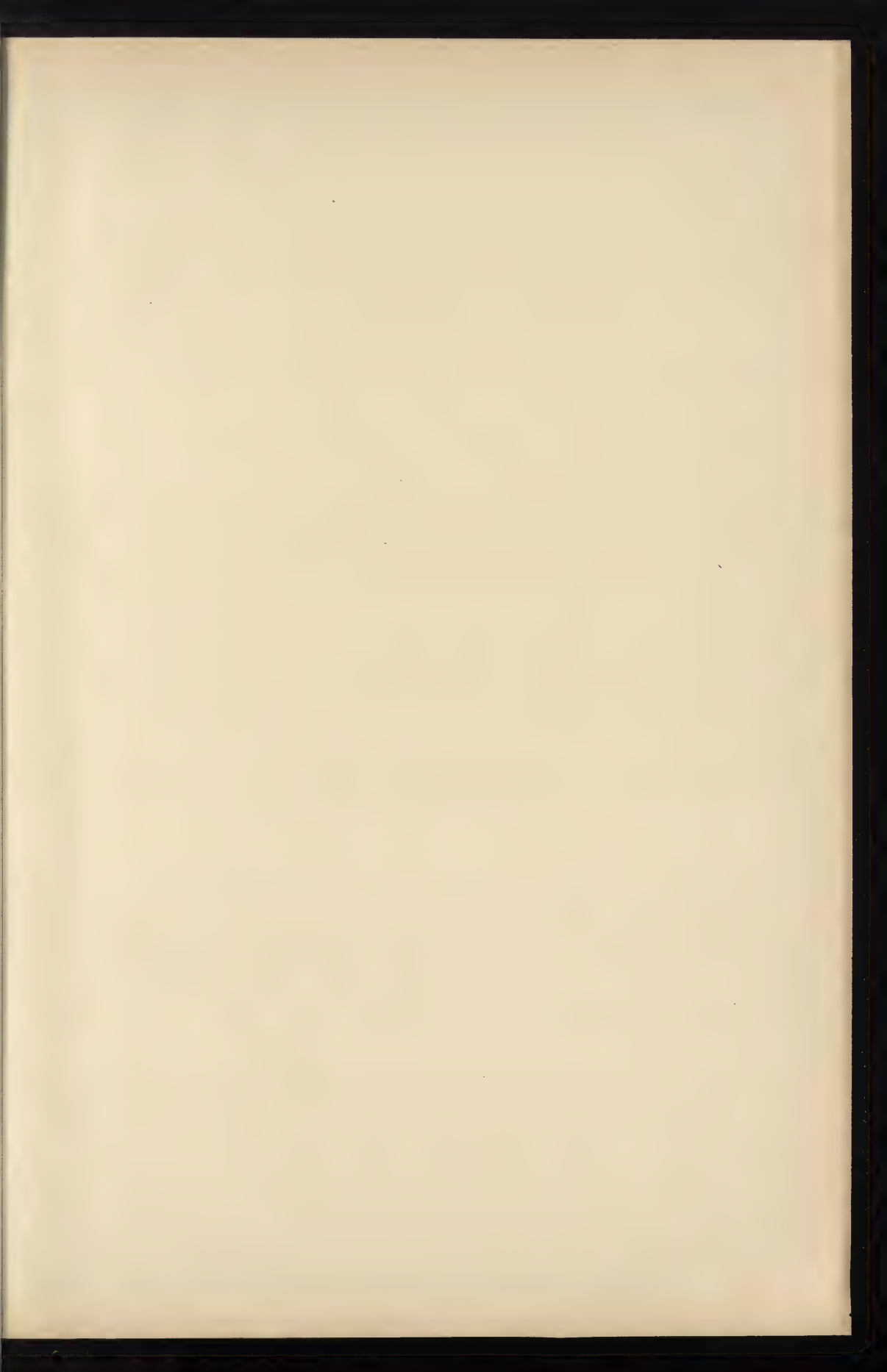
***

Cossa ne rimase assai turbato e soltanto l'affetto degli amici riuscì ad infondergli nuova fiducia. Si rimise al lavoro e nel 1876 rappresentò a Roma *Messalina* della quale non piacque che il prologo. S'indusse però a modificare radicalmente la tragedia e il pubblico milanese, dapprima, e poi quello delle principali città d'Italia l'accolsero trionfalmente, nell'esecuzione ottima della Tessero e di Pasta.

Dette poi *Cecilia*, a Roma, con la Tessero, Pasta e Lovato. L'esito fu magnifico e, cosa insolita nel teatro drammatico, Pasta dovette bissare la descrizione di Venezia, nel primo atto.

Con questi due lavori e col *Nerone* — senza tenere conto di altri di minore importanza, datisi nel frattempo — Cossa si era definitivamente acquistata sicura e meritata fama. Epperò, ben giustamente, alla sua morte, poco dopo sopravvenuta (30 agosto 1881), si potè scrivere la seguente epigrafe sulla lapide posta nella casa ov'egli nacque:

S. P. Q. R. — In questa casa — a dì XXX Gennaio MDCCCXXX — nasceva — PIETRO COSSA — che — l'opera gloriosa — di Metastasio e d'Alfieri — rinnovellando — all'italiana letteratura — le teatrale corona — rinverdiva — con gli immortali suoi drammi — MDCCCLXXXII.

ANTONIO MANCA.

RICORDI TEATRALI

di Ippolito Tito D'Aste

da "La Lettura" dell'ottobre 1926

RICORDI TEATRALI

Tina di Lorenzo.

Sopravvissuto, e da lunghi anni, a quel po' di nomèa che avevo racimolata pur io sulla scena, coi miei ventotto lavori drammatici, rappresentati tutti e tutti editi per le stampe; agguerrito dai lieti, dai mediocri e dai dolorosissimi successi; dopo anni molti di silenzio, per lutti crudeli; oggi ritorno, prima che la morte mi colga, ad apporre ancora il mio nome sotto qualche foglio di stampa.

Nei mesi d'estate del 1921, essendomi ritirato dal regio insegnamento pei limiti d'età e di completo servizio, in un momento di calma e di riposo, rievocai i ventidue anni della mia vita teatrale, dal 1867 al 1888.

Oggi estraggo da quelle carte alcuni episodi ed aneddoti staccati qua e là. Ho assistito allo svolgersi di opere drammatiche di quattro generazioni; quella di Giacometti, di Gherardi Del Testa, di Chiossone e di Ippolito d'Aste; la mia, di cui erano a capo il Ferrari, il Marenco, il Torelli, il Giacosa; quella di Praga, di Rovetta, di Bracco; l'attuale, capitanata dal più alto ingegno che abbia oggi l'Italia, e degno di stare coi più grandi di tutti i secoli... ho veduto, ho letto, e ho ammirato qualche volta, se non sempre, gli scritti dei più eletti. Parlerò dunque di me, o, a dir meglio, di cose a cui ho assistito, durante le rappresentazioni di lavori miei. L'attività mia comincia veramente dal 1870, perchè, prima di quella data, non avevo fatto rappresentare che una mia commedia, di cui so appena il titolo: *Cuor di moglie*; ma che esposi sulle scene con uno pseudonimo qualunque, essendo allora troppo recente la morte di mio padre, e troppo viva ancora l'impressione dei suoi suggerimenti di non scrivere pel teatro. Ma chi ha mai saputo far tesoro dell'esperienza altrui?

Una novella in versi, *Rachele*, pubblicata nel 1870, ebbe tali e tante lodi che me ne sentii attirato alla scena... e di qui cominciò la vera opera mia teatrale, poche settimane prima che la iniziasse coi *Pezzenti*, Felice Cavallotti.

Scrissi dunque *Angelica*, dramma campestre in tre atti e in versi. Fu rappresentata per la prima volta al *Gerbino* di Torino, dalla Compagnia Ciotti-Marchi e Lavaggi, la sera del 3 ottobre 1870, con pieno successo e molte repliche. Subito dopo a Milano, al vecchio Teatro Re, dalla Compagnia di Alamanno Morelli, e a Genova da quella di Luigi Bellotti-Bon; interpreti le tre grandi attrici Pia Marchi, Virginia Marini e Adelaide Tessero. Non sarebbe stato possibile esordire sotto auspici migliori!

Alla prima rappresentazione di Torino poco mancò che un battibecco, per ragioni di gelosia, scoppiato fra i coniugi Zoppetti, che sbraitavano fra le quinte, non mi mandasse a soqquadro la miglior scena del 2° atto. Non recitavano nè l'uno nè l'altra, ed essa, occhieggiando dai buchi della scena, aveva veduto il suo Angelo, sposo di fresco, filare il perfetto amore in galleria, con una *madamin*; senza dire nè ai nè bai, era andata in galleria a chiamarlo imperiosamente; ed egli era furibondo pel ridicolo a cui lo aveva esposto. Anch'io, nell'imminenza del mio pericolo, perdetti i lumi della ragione; afferrai con impeto il buon amico Angelo, e, aiutato da alcuni attori che intervennero, lo scaraventai fuori del palcoscenico, nè lo lasciai più libero, finchè non rintronarono gli applausi alla fine dell'atto. E quanto ne abbiamo poi riso in seguito, e per lungo tempo! Certo io dovevo essere non meno buffo di lui!

A quella di Milano un episodio d'altro genere, ma non meno comico. Si stava per cominciare; già l'orchestra aveva intuonato la sinfonia. Paolo Ferrari era salito sul palcoscenico per incoraggiare il giovine esordiente, figliuolo d'un amico, che tale era stato mio padre per lui, e tali rimanemmo sempre quind'innanzi. Era con noi Alamanno Morelli, Sopravviene trafelato il generico primario Balena, e dice al Morelli: « Signor cavaliere, mancano in scena i fanali! » — « I fanali? (dice stupito il Morelli). Ma se l'azione è di giorno! ». — « S'inganna (ribatte l'attore con

un risolino di commiserazione) io stesso esclamo nell'entrare: " Ben giunto, Papà Stefano, con queste semispente lucerne, io non v'avea veduto " ».

Dopo tante prove, quel poveretto non aveva capito che le *semispente lucerne* erano i suoi occhi. Paolo Ferrari rise tanto e tanto da non dirsi, e corse a divulgare l'aneddoto agli amici. Io ho sempre avuto fede ch'esso m'abbia giovato non poco, perchè mise di buon umore la parte eletta del pubblico.

Due nuovi successi ottimi (un proverbio e un dramma tragico) e poi la più infelice delle mie commedie pei disparati giudizi che ne diedero i diversi pubblici: *Cuor di donna,* 4 atti, in versi. Moltissime Compagnie la esposero sulla scena e *tutto provò*: applausi, fischi, urli, e, a Livorno, calata definitiva di sipario dopo il 1° atto. Da quel momento il *Fanfulla* fu così acre contro di me, e *Il pompiere* (Coppola) mi annientò talmente, che, se avessi ucciso mio padre, non avrei potuto essere più denigrato. Egli stesso creò quel nome unico di *Ippolitotito,* abbandonando per sempre il mio cognome, col quale io fui noto lunga pezza in Italia, perchè quotidianamente, a qualunque proposito, lo si ripeteva sul giornale. Fu una *réclame*, non lo nego, ma ne avrei fatto a meno ben volentieri. Eppure ridevo pur io quando gli amici, e proprio tutti, mi chiamavano con quel nomignolo; ma, confesso la mia ignoranza, non ho mai capito che spiritosità la si fosse quella di avere congiunto insieme i due nomi, il che non voleva dir proprio nulla, e d'avermi reso noto con quelli soltanto, sopprimendo il cognome.

« Il pompiere » (Coppola)
(caricatura)

Nel 1873 avevo in pronto una nuova commedia, e in prosa questa volta: *Fra Scilla e Cariddi...* e fu una vittoria grande, completa! Se essa si rappresentasse oggi, nuova, e ottenesse quelle medesime accoglienze che ebbe per non breve volgere d'anni, ne ritrarrei largo compenso davvero. Ma invece questi compensi erano allora così scarsi e, per soprammercato, così poche le compagnie che li pagavano, che chi non aveva del suo, o non aveva un'altra professione, doveva stentare miseramente la vita!... E dire che i tempi erano già di molto migliorati! Ippolito D'Aste, per tre tragedie scritte per Tommaso Salvini, fra le quali c'era il *Sansone,* che procurò al sommo artista i più lauti guadagni, non ebbe in dono da lui che una scatola d'oro per tabacco; e da Adelaide Ristori, per l'*Epicari e Nerone,* un oriuolo con catena d'oro. Davide Chiossone, che ebbe, con la *Suonatrice d'arpa,* uno dei più grandi successi teatrali di ottant'anni or sono, ne ritrasse il profitto di curare gratuitamente (medico esperto qual era) tutti i comici che allora venivano a Genova!

Fra Scilla e Cariddi doveva essere rappresentata, per la prima volta, a Genova, al Teatro delle Peschiere, ora demolito, dalla Compagnia Bellotti-Bon N. 2, diretta da Giuseppe Peracchi, la quale vi si tratteneva il giugno e il luglio. Fu messa subito in prova, ma appunto dopo questa, il Peracchi mi disse che temeva molto del risultato, e che si sentiva in obbligo di prevenirmene. (Ecco il giudicio uman come spesso erra!). Restai di sasso. Non ne ero convinto; ma d'altronde stimavo il Peracchi, uomo intelligente e colto (era addottorato in legge, vecchio e apprezzato attore, e molto esperto degli *effetti teatrali.* C'era di che sentirsi titubanti! Lo ringraziai e feci sospendere *momentaneamente,* le prove, finchè avessi esperimentato altrove la commedia. M'indettai col mio buon amico Alessandro Monti, direttore veramente esemplare, e la cui Compagnia era modello d'ordine e di disciplina. Egli recitava all'Anfiteatro Goldoni di Ancona. Tutto fu disposto con una sollecitudine incredibile; io corsi colà per le ultime prove, e la sera del 24 giugno 1873 la commedia, recitata in modo splendido da Celestina Jucchi, da Cesira Monti e da Giuseppe Bracci, ottenne un successo di vero entusiasmo. Lo ebbe subito eguale in Genova, e poi in tutte le città, e credo non vi sia stata allora prima attrice ancor giovine, o che ci tenesse a parerlo, che non abbia avuto il suo trionfo nella parte di *Adele.* Molti anni dopo, Tina di Lorenzo, giovinetta, fece particolarmente con essa le sue prime prove artistiche, quando, non ancora celebre, girava con una modesta compagnia le città meridionali, facendosi apprezzare e applaudire calorosamente dal pubblico. E altrettanto si dica della bellissima Cesarina Ruta, a cui morte immatura doveva presto impedire la meta agognata. Quasi una cinquantina d'anni or sono, Ermenegilda Zucchini-Majone, allora interprete felicissima di quella commedia, mi assicurava, ridendo, che spesso,

quando rappresentava qualche lavoro nuovo, pericolante, *nel buon momento,* v'introduceva qualche battuta di *Scilla e Cariddi*, e provocava talvolta l'applauso.

Non so precisamente quanto mi fruttasse allora di guadagno tutto quell' entusiasmo. Ben poco però! Parecchie Compagnie pagavano, ma come consentivano i tempi. Le altre (la maggior parte) rubavano a man salva, facendo il comodaccio loro, senza darsi neppur per intese che ci fosse un autore il quale aveva faticato, e che poteva accampare dei diritti. La legge permetteva alle Compagnie di rappresentare qualsiasi commedia pubblicata a stampa, col solo obbligo di rilasciare per l'autore il 10 % sull'incasso lordo. I Municipi erano *obbligati* a sorvegliare l'adempimento di questo decreto, ad esigere la percentuale, e a farla pervenire all'autore.

Pià Marchi Maggi.

Orbene: *un solo* Municipio si fece vivo con me, ma in che tristo modo!... Era Municipio di *città importantissima,* e mi spedì un vaglia di lire *dieci* per *tre rappresentazioni* di *Fra Scilla e Cariddi,* non più nuova, ma non ancora intieramente sfruttata, *date da una delle discrete Compagnie secondarie.*

Rimandai il vaglia a quel sindaco, e gli scrissi che m'era pur troppo ben noto che molti capocomici defraudavano gli autori dei loro diritti, ma che non avrei mai creduto che le autorità municipali tenessero il sacco. Non ebbi risposta. Lasciai quindi che le cose andassero per la loro china. Non si raddrizzano le gambe ai cani. Allora non esisteva la vigile Società degli Autori!

❦

Nel maggio del 1874, dopo aver scritto altre due produzioni teatrali (*Occhi d'Argo* e *Non c'è rosa senza spine*) con favorevole successo, andai a stabilirmi in Napoli. Avevo allora trent'anni. Quivi mi trovai subito assai bene, e vi ebbi fratellevole accoglienza di colleghi. Con Achille Torelli ero già in affettuoso vincolo di amicizia. Ne strinsi di uguali con più vecchi e più giovani di me, quali il Duca di Maddaloni, il Cuciniello, il Giordano, il Fulco, il Delitala e moltissimi altri. Quasi contemporaneamente vi composi due nuovi lavori teatrali: una commedia drammatica in due atti, *Sorella e Madre;* un dramma storico in cinque atti e in versi, *Regina e Ministro;* piacquero entrambi; ma il secondo fu tra i miei più fortunati, e ad essi nel 1875, seguì un altro dramma storico in versi, *Shakespeare,* che, da parecchi anni, io andavo studiando e accarezzando nella mia mente. Entrambi questi drammi io scrissi pel mio carissimo amico Luigi Monti, che fu il primo a rappresentarli e a dar loro tutto il calore della sua arte veramente nobile. Luigi Monti ebbe fama, ma non tanta però quanta ne avrebbe meritata. Uomo serio, studioso, ma per sè stesso, non per far pompa del suo sapere, egli rifuggiva da qualunque mezzuccio di *cabotin* per farsi strada ed emergere. Per confermare ciò che ho detto a riguardo della sua coltura, e porgere un memore tributo di affetto alla sua tomba citerò questo solo fatto.

Virginia Marini.

Due anni più tardi, a Torino, il mio affettuoso e carissimo Edmondo De Amicis mi espresse il desiderio di conoscerlo personalmente. Li invitai entrambi a pranzo con me. Edmondo stava allora per licenziare alle stampe il suo *Costantinopoli,* vivamente atteso in Italia. Il discorso com'era ben naturale, cadde su quella prossima pubblicazione. Monti parlò con tale sicurezza di tutto quanto s'era scritto di più importante su Costantinopoli, e dimostrò tale acutezza di giudizio e di critica, che il De Amicis ne rimase meravigliato, e mi accertò, il giorno appresso, che mai avrebbe potuto imaginare che un attore drammatico, per quanto colto e intelligente, fosse così addentro nello studio critico di opere tanto lontane dall'arte sua. Ma il Monti studiava per sè. Non fu mai *intervistato* da nessun giornalista, e non gli furono mai prodigate lodi, perch'egli se ne stet-

te sempre riservato e modesto. Oggi, la Dio mercè, attori ed attrici, senza nessuna eccezione, sono tutti *intellettuali,* e se il povero Monti vivesse ancora, potrebbe e dovrebbe rincantucciarsi più modestamente di quel che sempre abbia fatto.

Malgrado il mio affetto grande per lui, debbo dichiarare che, nella interpretazione del mio *Shakespeare*, vinse lui e quanti altri rappresentarono quel dramma, il potente artista Giovanni Ceresa, lo squisito dicitore, che precedette nella semplicità della recitazione Flavio Andò ed Ermete Zacconi.

Tommaso Salvini.

A Napoli, poco dopo il mio arrivo, s'era costituito un *Circolo degli autori drammatici.* Dirò meglio; ne sorsero due. Il primo, iniziato appena, per malintesi, per puntigli, per ripicchi, fece una rapida conversione, e si mutò in *Circolo filologico.* Io stesso, che presiedevo l'assemblea, in cui si deliberava cotal tramutazione, proposi (come già era stato precedentemente stabilito) che fosse acclamato a presidente del nuovo sodalizio l'illustre Francesco De Sanctis.

E così fu.

Il secondo circolo raccolse intorno a sè i volonterosi che s'erano sbandati, ai quali molti altri se ne aggiunsero, e divenne il vero *Circolo degli Autori,* con sede propria, e con fratellevole scambio di consigli e di aiuti. Questo io ho detto in poche righe, ma a tutti sarà facile comprendere che non accadono tali scissure senza lo strascico di qualche pettegolezzo. Non è mio desiderio accennarne. Dirò solo che tutto finì in miglior modo di quel che si sarebbe potuto prevedere.

A voti unanimi si decise di eleggere a presidente il Duca Proto di Maddaloni. Le sue aderenze, la stima che godeva in Napoli, e come letterato e come drammaturgo, la sua età che lo rendeva autorevole, tutto, tutto gliene dava il diritto. Alcuni suoi drammi in versi: *Griselda, Genesio, Friedmun Bach* avevano ottenuto clamorosi successi, e quest'ultimo, rappresentato splendidamente da Luigi Monti, aveva fatto echeggiare anche fuori del luogo natio, il nome del Duca di Maddaloni.

Pochi uomini ho conosciuto che sapessero brillare in società al pari di lui, per lo spirito arguto e vivace. Nessuno potè certo superarlo nel frizzo, nell'epigramma mordace, pronto, facile, spontaneo sul suo labbro. L'aneddoto storico egli aveva così alla mano, che sapeva, al momento opportuno, innestarlo nel discorso; onde la sua conversazione era veramente piacevole.

Eppure (chi lo crederebbe?) quest'uomo così affascinante nella *causerie,* non sapeva, o non poteva, o non voleva (forse era un insieme di tutte tre le negazioni) parlare in pubblico. In società teneva bordone a quanti volessero giostrare con lui; ma, se gli avessero detto di alzarsi, e di mettersi in attitudine d'oratore, lo avrebbero veduto a un tratto illividire, impaperarsi, balbettare, *cedere ad altri la parola,* e non aprire più bocca. Di questa sua timidità, occasionata forse dall'essere di natura un po' balbuziente, egli era ben conscio, e ne rideva con gli amici, ma dichiarava di non averla potuta vincere mai.

Molti suoi frizzi, acri spesso e terribili, erano diventati di dominio pubblico, e si ripetevano da tutti, anche se forse, anzi, senza forse, ciò poteva tornar sgradito ai flagellati. E' notissimo quello rivolto ad Achille Torelli, e che ebbe eco lunga in tutta Italia. Ne citerò un altro. A un suo familiare, che gli partecipava la sua ferma intenzione di sposare una certa Sara di una famiglia nota non per virtù femminili, il Duca ebbe l'audacia di rispondere: « La madre *fu*; la sorella *è*; Sara *sarà*!... ».

All'offerta della presidenza, il Duca mise subito in campo il suo difetto della balbuzie, cercando di disimpegnarsi; ma s'era ben preveduto l'ostacolo, e si era già, in anticipazione, pensato a superarlo. Egli, che era anche un po' sbuccione di natura, non sarebbe stato che presidente di nome; un vice-presidente di sua fiducia, avrebbe dovuto fare tutto ciò di cui egli volesse risparmiarsi la briga. E a questo patto egli accettò. Fui nominato io stesso vice-presidente. Non solo ero il ben gradito al Duca, ed ero io che, nella precedente scissura, pur avendo diretto sempre tutte le sedute, m'ero saputo tener lontano dai molti scogli, e avevo tratta in salvo la nave; ma, più che tutto, ero l'autore *non napoletano,* e quindi, col mio nome, si dava un carattere *nazionale,* non *regionale,* a quel Circolo degli Autori. Il quale ebbe subito corrispondenza amichevole con tutti i principali scrittori delle altre città.

Ne era vice-segretario, ma direi meglio anima e vita, un giovine forse appena ventenne, ma appassionatissimo dell'arte, intelligente, laborioso, filodrammatico assai valente, e già autore di una commedia, *Battista,* applaudita

al Teatro dei Fiorentini. Egli a tutto provvedeva; passava quasi le intiere giornate al Circolo; era amato, apprezzato quanto dir si possa, e gli si preconizzava il più ridente avvenire. Parlo di Edoardo Boutet, che divenne presto uno dei più illustri critici teatrali d'Italia, e che la morte troppo immaturamente ha rapito.

Fra le tante proposte, approvate o no, che furono discusse in lunghe e laboriose sedute, desidero ricordare soltanto quella per cui si voleva vietare all'autore drammatico di comparire sulla scena ad accogliere le acclamazioni del pubblico! Quanti *pro* e quanti *contro*; quante volte fu rimandata ad altro giorno la votazione definitiva; quanti discorsi, e alcuni veramente felici, chè i napoletani hanno spontanea l'arte oratoria, e sanno essere efficacissimi e per la pronunzia e pel gesto e per lo sguardo! Certo la proposta aveva il suo lato buono, ma a me pareva immatura; e non trovavo conveniente voler lanciare così *ex abrupto* un simile invito a tutti i confratelli d'Italia, senza tastar prima il terreno, e veder se spirasse o no aura favorevole; si doveva aspettar prima il giudizio degli autori più insigni, ch'erano in altre città; *pensarci su*, sovra tutto, chè a voler togliere un uso così inveterato, c'era anche da farsi dar la baja da tutti i confratelli d'Italia!

Giuseppe Pietriboni.

Non fui ascoltato.

Si procrastinò, si ritardò, ma il giorno della votazione dovette pur giungere, e la proposta ottenne una maggioranza favorevole. *Gli autori non dovevano più presentarsi al proscenio!*

Io avevo impegno per una commedia nuova con Giuseppe Pietriboni, che, per l'aprile 1876, era scritturato ai *Fiorentini*. Col primo giorno della Quaresima, la Compagnia stabile di Adamo Alberti, dopo la lunga tradizione di tanti anni di gloria, si era sciolta, e avevano iniziato il loro succedersi su quelle scene, le compagnie di *giro*, come in tutti gli altri teatri d'Italia.

Avevo preparato una commedia in un atto, *La spada di Damocle*, lavoro di pochissima, anzi di nessuna importanza; ma che l'acquistò per l'esecuzione veramente splendida, che ne diede la Compagnia. Direttore efficacissimo, il Pietriboni tenne per parecchi anni la schiera dei suoi artisti circondata da una speciale aureola di ammirazione per la cura e per l'accordo mirabile con cui si recitava. I pochi personaggi della mia commedia erano tutti affidati agli attori principali. Il Pietriboni e la signora Silvia Fantechi, sua moglie (primo attore e prima attrice) il *caratterista* valentissimo Pietro Barsi, il *brillante* Giuseppe Poli, tutti avevano *parti* di non grande entità. Il protagonista, un tipo di *viveur* di mezza età, che vuol fare il giovinotto, era stato dal Pietriboni affidato a Ermete Novelli, allora nulla più che *generico primario* della Compagnia. A una mia osservazione in proposito, ricorderò sempre che il Pietriboni mi disse con rara modestia e con intuizione di vero artista: « Al Novelli io vorrei poter affidare tutte le *parti* di ogni commedia, anche quelle delle donne... le farebbe meglio di tutti noi! ».

Silvia Fantechi Pietriboni.

La commedia fu rappresentata la sera del 10 aprile 1876, ed ebbe grande successo. Io avevo avuto il torto, e lo riconosco sinceramente, di non prevenire il Pietriboni della deliberazione presa dal nostro sodalizio, ma non mi pareva ce ne fosse bisogno, trattandosi di lavoro di così poca importanza. Eppure a quella deliberazione io mi dovevo attenere; a malincuore, lo confesso; ma ero vice-presidente; la mia commedia era la prima novità che si rappresentava dopo quelle tempestose sedute; dovevo obbedire alla volontà della maggioranza. Mi recai in un palco col Duca di Maddaloni e con gli altri colleghi della direzione, e mi rincantucciai nel fondo.

Fortunatamente la commedia era in un solo atto, se no... Il pubblico ride, si diverte, sottolinea con la sua ilarità ogni parola, ogni frase del Novelli, il quale trova degli *effetti* impreveduti e imprevedibili. E' sua la battuta finale. Scoppio d'applausi. Vengono alla ribalta gli attori, e il pubblico grida :

« L'autore! L'autore! ». Lungo intervallo. Pietriboni manda in cerca di me. Io rifiuto di scendere. Si rialza il sipario, e Pietriboni fa cenno al pubblico che io non ci sono. Nuove grida, nuovi urli, chiedenti l'autore. E io, duro, duro, rincantucciato nel palco, con un diavolo per capello... e allora ne avevo ancor molti! Nuovo intervallo più lungo. Si rialza il sipario, e Pietriboni si fa innanzi dicendo : « L'autore non si trova in teatro ». Allora urli, fischi e gazzarra indiavolata! Probabilmente ero stato veduto!

Eravamo tutti avviliti. Come Dio volle il chiasso cessò; cominciò l'altra commedia, ed io andai con gli amici sul palcoscenico. Certo, se essi non fossero stati presenti, il Pietriboni ed io l'avremmo finita a pugni; ma gli insulti scambievoli non mancarono. Egli aveva preso in mala parte il mio rifiuto, dubitando che avessi voluto fare uno sfregio alla sua Compagnia. Ci volle del bello e del buono per fargli capire come stavano le cose, e che io non ero che la vittima della mia delicatezza. Ci riuscì il carissimo amico Giovanni Giordano, l'autore di *Severità e debolezza,* la bellissima fra le commedie goldoniane, e che trionfò su tutti i teatri d'Italia. Sempre padrone di sè, e con la calma che non lo abbandonava mai, (non pareva davvero un meridionale!) egli potè mettere il tutto in chiaro. Ma la conclusione era questa : Il Pietriboni non avrebbe replicata la sera successiva, nè rappresentata mai più, *La spada di Damocle,* se io non dichiaravo che mi sarei presentato al domani con gli artisti. Non risposi. Il Duca e il Giordano e gli altri colleghi presenti impegnarono per me la loro parola. Pietriboni ed io ci abbracciammo e ritornammo i buoni amici di prima. L'ottima signora Silvia (interprete valentissima del mio *Scilla e Cariddi*) era stata presente, con un affanno da non dirsi...

La sera appresso andai a ricevere la mia parte di applausi. I giornali avevano naturalmente spiegata al pubblico ogni cosa... e la famosa proposta del Circolo degli Autori di Napoli rimase... lettera morta... e tanti strepiti, tante fatiche, tanti discorsi... i lunghi verbali del povero Boutet, che ne facevano fede... tutto fu messo tranquillamente a dormire. Nè con le fate nè con le consuetudini inveterate, giova dar di cozzo!...

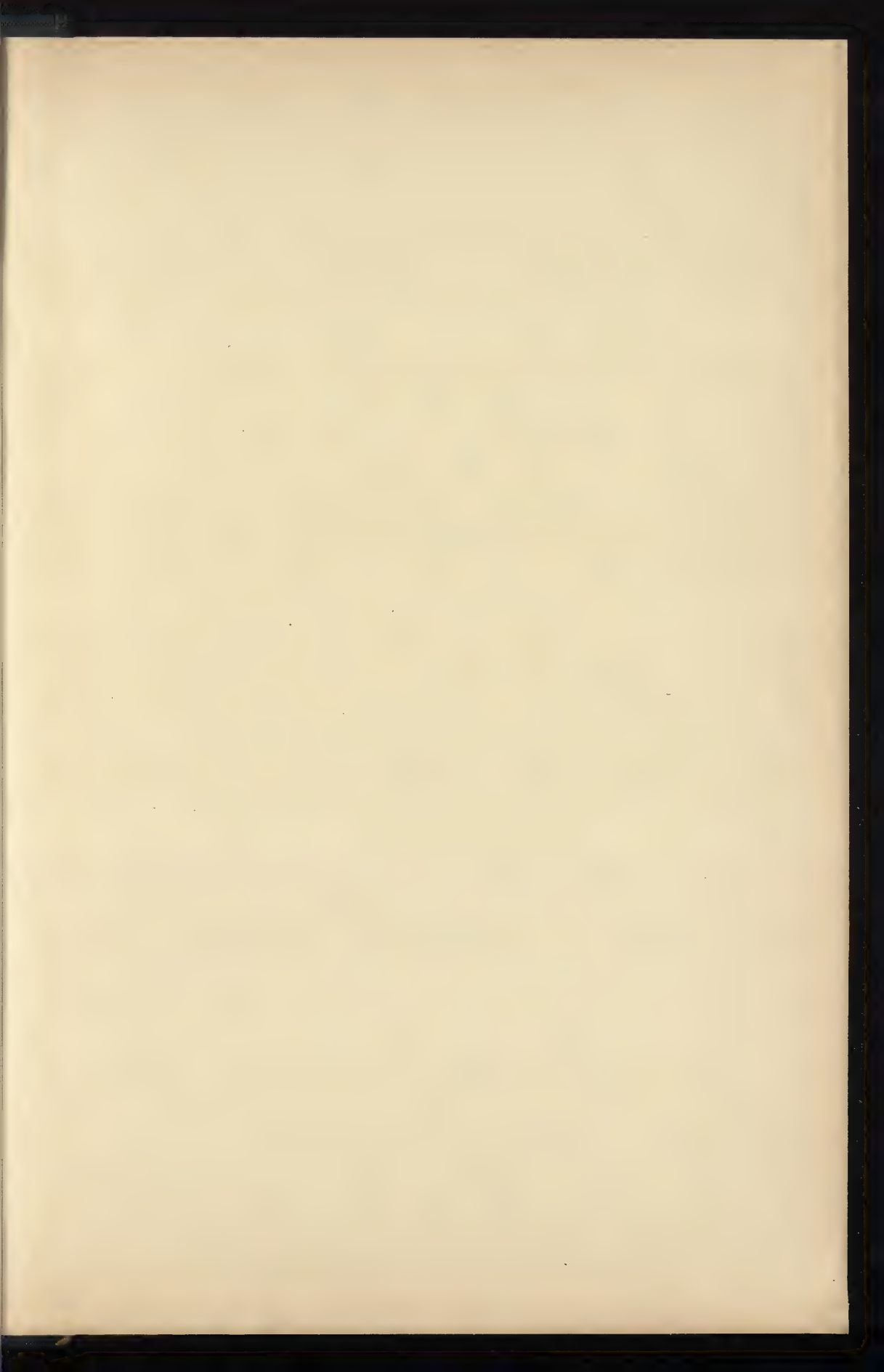
Ad ogni modo poteva riuscire interessante alla storia del Teatro l'avere un'idea dell'attività dei giovani autori napoletani di quel periodo di tempo, tanto più ch'essi erano allora così numerosi, da parer oggi cosa incredibile. Nè c'è invece di che stupirsene, quando si pensi che, con la Compagnia stabile di Don Adamo Alberti, c'era stato sempre modo di far rappresentare qualunque produzione, e ciò senza incaglio o ritardo di difficili letture. Chi leggeva la commedia era l'attore o l'attrice che se l'era accaparrata per serata di suo benefizio, ma non certo Don Adamo Alberti... oh, questo mai e poi mai, in tutto il lungo esercizio delle sue funzioni di Direttore!...

Intanto assolsi un mio impegno col Bellotti-Bon, consegnandogli una nuova commedia in tre atti e in prosa : *Un segreto in famiglia,* che suscitò vero entusiasmo, al Teatro dei Fiorentini, la sera del 26 ottobre 1876. Virginia Marini, Ginevra Pavoni, Francesco Pasta ed Enrico Salvadori diedero tale perfetta interpretazione al lavoro, da farlo apparire assai migliore di quel che fosse, ed esso rimase proprietà esclusiva delle tre compagnie del Bellotti-Bon.

Per incarico del quale avevo anche condotto rapidamente a termine la traduzione in versi di *Rome vaincue,* la tragedia di mio cognato Alessandro Parodi, che, alla *Comédie Française,* aveva ottenuto il più completo successo di pubblico e di critica. In Italia i giudizi furono disparati; contemporaneamente a Napoli e a Milano, entusiasmo; a Roma dolorosa caduta. Certo, Virginia Marini e Adelaide Tessero furono entrambe sublimi interpreti di *Postumia,* il *rôte* creato da Sarah Bernhardt.

Quanto a me, dopo aver assistito alle rappresentazioni di Napoli e di Milano, me ne andai a raggiungere a Parigi il mio cognato, più che fratello per amore, e a partecipare di tutto cuore, personalmente ai suoi trionfi.

IPPOLITO TITO D'ASTE.

E. NOVELLI.

IN CERCA DI ARTISTI PER UNA GRANDE COMPAGNIA STABILE

di Giuseppe Deabate

da "La Lettura" del dicembre 1927

IN CERCA DI ARTISTI

PER UNA GRANDE COMPAGNIA STABILE

L'ARTISTICA FACCIATA DEL TEATRO D'ANGENNES (ora Teatro Gianduia).

Io non so se quanti si sono fatti, in questi ultimi decennii, promotori ed organizzatori di una grande Compagnia stabile, semistabile, o speciale che si voglia chiamare, da Marco Praga a Luigi Pirandello, abbiano dovuto incontrare tante difficoltà, sostenere tante fatiche e sopportare tanti fastidi come quel povero patrizio piemontese della prima metà del secolo scorso, che fu incaricato di costituire la famosa Compagnia drammatica del Re di Sardegna. Lodovico Piossasco si chiamava quel patrizio; e il nome del conte di Piossasco non può andare disgiunto, per tutte le fatiche e per tutta l'opera sua, da quello della Compagnia Reale Sarda. Appassionato del teatro come pochi altri lo erano, autore di qualche applaudita commedia e di varie riduzioni per la scena italiana di commedie francesi e tedesche, il conte Piossasco era stato scelto dalla « Nobile Direzione generale dei teatri e spettacoli della capitale » (la quale in forza delle regie patenti 2 gennaio 1816 aveva la sovraintendenza di qualsiasi spettacolo) per l'esecuzione del divisamento in cui era venuto il Re di Sardegna Vittorio Emanuele I, di istituire nella capitale una Compagnia stabile, composta di eccellenti attori drammatici. Grandi di corona, gran maestri di cerimonia, gentiluomini di camera, ecc. costituivano quella Direzione o Commissione che si voglia chiamare. Era compito di quei signori curare *che non si rappresentassero opere, commedie, balli od altri spettacoli contrarî alla religione, alla politica dello Stato ed ai buoni costumi e si conservasse mai sempre nelle rappresentazioni la più scrupolosa decenza accompagnata dalla maggior bontà di spettacoli confacevoli alla dignità del teatro*. Ed era quindi naturale che fossero essi chiamati a provvedere per la costituzione di quella grande Compagnia. Senonchè qualcuno ci voleva, il quale, per le sue attitudini, per la passione alla scena, per la conoscenza di artisti e per la pratica di cose del teatro, potesse più facilmente riuscire nella non facile impresa. C'era, è vero, sulla piazza, come si suol dire, un autore drammatico, già noto e caro al pubblico, e patrizio per giunta, non meno del Piossasco, cioè il barone Alberto Nota, magistrato e commediografo, il quale, come direttore di teatro, poteva dire di aver già fatto buona prova a Vercelli, dirigendo una Compagnia di filodrammatici; ma il pensiero della Direzione finì col fissarsi di preferenza sul Piossasco, e su di questi cadde la scelta. Quei gravi componenti la Direzione avevano creduto da prima di poter fare a meno di un incaricato o delegato per quella nuova istituzione, che tanto stava a cuore al Re di Sardegna, rivolgendosi senz'altro ad una Compagnia già fatta e trasformandola in stabile per la capitale del Regno. Ed avevano posto gli occhi sulla Compagnia Bazzi e Righetti considerata fra le migliori di quei giorni. Ma una grande attrice anzi tutto essi volevano, che della nuova istituzione artistica fosse il maggior ornamento ed il maggior richiamo. E pensavano naturalmente a Carlotta Marchionni, l'astro più splendente della scena, l'attrice dalla versatilità meravigliosa, la quale sapeva suscitare le commozioni più disparate, e passare, occorrendo, in una sera medesima, dal tragico al comico, dall'Alfieri al Goldoni. Senonchè la Marchionni era legata da contratto ad altra Compagnia, della quale era anzi capocomica, ed occorreva quindi, se pur non si voleva ritardare la geniale istituzione, attendere qualche stagione.

Di qui la necessità di un esperto, che si mettesse alla ricerca di una Compagnia provvisoria,

in attesa della completa e definitiva. Onde il Piossasco, il quale si era subito posto all'opera, recandosi a quello che già fin d'allora era considerato il maggior centro artistico teatrale, scriveva da Milano, 27 settembre 1820, ai signori della Direzione :

« Illustrissimi Signori,

« La Direzione Generale nella sua seduta delli 22 corrente ordinò al suo Delegato di recarsi a Milano, donde avrebbe alla medesima diretto un suo parere intorno al quesito da esso proposto nei termini seguenti : ... Potrà o no il Delegato formare fin d'ora la Compagnia Drammatica definitiva e tralasciar così di fissare una Compagnia provvisoria?

« Io sarò tanto meno prolisso nel provare il vantaggio di sciogliere affermativamente questo problema, che, purtroppo, senza aver la signora Marchionni, non si può fare una buona Compagnia; e la Marchionni, non rinuncia alla sua qualità di capocomica per venire nella Compagnia di Torino che con patto di non dipendere giammai da un capocomico nè da altri che dalla R. Direzione e dal suo Delegato.

« Ella è cosa di fatto che tra quante Compagnie Reali io vidi sinora non ve n'è alcuna, nè fuvvi, senza un capocomico. Ciò vuolsi attribuire, cred'io, a previdenza in chi la instituiva; infatti vuol essere cosa poco desiderabile per una Direzione di incorrere l'incertezza dell'esito, il mormorar della critica, il pericolo della perdita, e, sia lecito di dirlo, persino l'imbarazzo del guadagno, che di nuove complicazioni ingombrerebbe la sua amministrazione.

« Una Compagnia Provvisoria non è certamente altrimenti nello spirito della R. Patenti che quale ripiego imposto dalla impossibilità di far meglio, è dovere del Delegato di proporlo, è convenienza della Direzione l'accettarlo.

« La Compagnia Provvisoria costerà 17 mila lire il primo anno e 12 mila il secondo. Se a queste aggiungiamo lire 8 mila d'amministrazione : 4280 del Teatro d'Angennes, non rimarranno disponibili (delle 50 mila lire d'appannaggio concesso del Re) che lire 20 mila circa il primo anno e 25 mila il secondo.

« Ma l'affitto del Teatro Carignano, ma le spese immense di creazione di tutti i fondi di una Compagnia consumeranno ben presto questi avanzi che io voglio supporre esigibili dal Regio Erario, ancorchè non compariscano applicati alla Compagnia Provvisoria.

« Laonde ben vede la Direzione che per vari ragionevoli rispetti, e per mia tutela, io doveva proporle l'instituzione di una Compagnia definitiva a vece della provvisoria; e che al mio progetto era legata la convenienza di un capocomico, il quale fornito di tutti i fondi necessari, liberasse la Direzione da ogni pensiero. »

Questo capocomico, nel pensiero del conte Piossasco avrebbe dovuto essere Giacomo Modena, il padre di Gustavo, cioè del futuro sommo attor tragico, allora giovane studente di legge. E a Giacomo Modena infatti egli scrive, esortandolo vivamente a voler tentare di superare nella Marchionni (anzi nelle signore Marchionni, perchè insieme con la Carlotta doveva pure essere scritturata la madre, Elisabetta Marchionni) l'avversione ad ogni capocomico.

Avversione — dice il Piossasco nella lettera al Modena — che « *parvemi minore rispetto a Vossignoria* ».

Che cosa Giacomo Modena abbia fatto; se egli abbia cercato di vincere quella riluttanza delle Marchionni, ad assoggettarsi ad un capocomico, non ci è dato sapere dal Carteggio del Piossasco. Ma certo, o egli rinunziò a nuovi passi verso quelle signore, o i nuovi tentativi furono vani.

Ed è allora che il pensiero dell'infaticabile Delegato si volge di nuovo al Bazzi, giudicando che per una Compagnia provvisoria, quale la Direzione mostra di preferire, convenga scritturar la Compagnia appunto di Gaetano Bazzi, con l'aggiunta di altri artisti; alla cui ricerca si accinge tosto con un giro di varie città, dove spera di trovare attori e attrici disponibili per la primavera di quell'anno (condizione questa posta dalla Direzione).

Ma intanto il previdente Delegato chiede rispettosamente alla Direzione Generale l'autorizzazione di firmare il contratto con le signore Marchionni, ben lieto di aver potuto ottenere in tempo la preferenza alle offerte che la Compagnia Reale di Napoli andava facendo alla Carlotta, e di averla ottenuta a patti assai minori.

« Quanto allo stipendio, egli scrive, si è da me calcolato in lire 8 mila per la Carlotta ed in lire 2 mila per la sua madre, il che forma le lire 10 mille da me concesse per tutte due, oltre l'alloggio, il viaggio dell'autunno pagato ed una serata di primavera franca di spese serali, con proibizioni di bacile. La Carlotta godrà poi di riposo di un giorno la settimana a scelta del delegato, oltre il solito venerdì. »

Quella combinazione dello zelante Delegato pare non abbia sorriso subito alla Direzione. Ma della Marchionni si torna presto a discorrere, perchè nel frattempo forse la Direzione, per altra via, ha trovato il modo di persuadere la celebre Carlotta ad accogliere la condizione del capocomico.

Infatti in una lettera successiva il Piossasco accenna alla speranza, anzi sicurezza, che col mezzo termine saggiamente proposto dalla Direzione, le Marchionni si accontenteranno di stare con un capocomico. « Ma sono sicurissimo — aggiunge — che non verranno, che non possono venire a Torino per il primo anno. In tale frangente che può fare, o signori, un povero delegato? Comporre la migliore Compagnia che si possa in Italia, raccogliendo il buono da tutti, e ciò fu fatto, e venga chi vuole non mi disdico. Dissi la migliore d'Italia, s'intende con l'esclusione di Napoli. Là stanno i migliori, ma al servizio Reale. Io non ho cannoni per fare la guerra al Re di Napoli; e se li avessi farei come fanno gli altri, lo lascerei in pace. »

Ed intanto, per completare la vagheggiata Compagnia, il conte di Piossasco continua il suo giro; visita i teatri di Modena e Bologna e torna quindi a Milano, di dove raccomanda ancora alla Commissione in Torino di voler minutamente analizzare la Convenzione del Bazzi nella quale la Commissione ravviserà ancora tutte le questioni di convenienza superate.

« Tutti gli attori piemontesi collocati. Assicurato agli autori nazionali la vendita delle loro produzioni coll'articolo che prescrive al capocomico otto rappresentazioni nuove all'anno. Il decimo assicurato in lire seimila. Tutte le difficoltà superate e i dispareri riconciliati rispetto alle signore Marchionni. »

Ma un'altra idea, un'altra proposta — la quale mostra come quel singolare patrizio piemontese fosse non solo innamorato dell'arte ma pensoso della sorte degli artisti — viene sottoposta alla Direzione, poichè egli aggiunge ancora, che, se riesce alla Direzione di riscuotere anche il primo anno la totalità della R. sovvenzione, proporrebbe di impiegare una porzione sul debito pubblico

per creare pensioni sia per soccorrere gli invalidi della Compagnia, sia per far ricevere nelle scuole primarie i bambini degli attori acciò non disturbino lo studio e le prove.

Ed in attesa del finale decreto della Direzione, il conte Piossasco chiude la sua lettera promettendo di inviare presto il suo progetto di regolamento e di repertorio.

CARLOTTA MARCHIONNI.

E poco dopo, ancora una volta, insiste : « Tengo in pronto i materiali, gli attori ecc. ed i maestri per i *vaudevilles,* e ci faremo onore. Ma per carità mi si perdoni se insisto rispettosamente perchè non si lascino col temporeggiare sfuggire la coppia Romagnoli ed il Righetti. La « Compagnia di Milano stabile alla Cannobiana » si organizza infallantemente o col Perotti o col Modena, alle spese dei signori proprietari dei palchi e con la sovvenzione del governo di lire ventimila. Lo seppi in confidenza da questa compitissima Direzione; vi sono lettere spedite a vari attori ». Prega, e riprega quindi la Commissione a star di buon animo e fidarsi di lui.

ADELAIDE RISTORI.

E la prova non solo della stima e della fiducia verso il Delegato, così zelante e fervente, ma dell'accoglienza e del pieno gradimento di quanto aveva fatto, fu prontissima e completa. Ce lo dice egli stesso scrivendo da Milano, il 24 ottobre, ai signori della Commissione :

« Io sono ricolmo di consolazione nel leggere le gentili espressioni di cui sono favorito nell'ultimo dispaccio del venti. Sta tutto bene, ho inteso bene le intenzioni della Commissione. Io sarò venerdì 27 presente alle conferenze della Commissione col Bazzi e tutto si terminerà nel modo migliore. »

FRANCESCO AUGUSTO BON.

Le basi della magnifica istituzione artistica, che doveva dare al Piemonte il primato sui teatri italiani erano gittate. E la primavera dell'anno seguente vedeva avverarsi il sogno — chè tale era forse parso a non pochi — di una grande Compagnia stabile nella vecchia capitale subalpina.

La sera del 29 aprile 1821 la commedia di Alberto Nota : *L'Atrabiliare* presentava al giudizio del pubblico, se non tutti, i principali artisti della « Compagnia al servizio di S. M. il Re di Sardegna », diretta dalla Società Bazzi e Righetti : e — interessante particolare storico di quell'ora — mentre l'elegante Sipario del « Teatro di Sua Altezza Reale il Principe di Savoia-Carignano » si alzava fra la più viva aspettazione del pubblico, si leggevano sulle cantonate delle vie le condanne a morte di Lisio, Ferrero, Santarosa ; ed il principe, che aveva firmato la regia patente per la costituzione della Compagnia Stabile, moveva triste e crucciato sulla via del volontario esilio. L'esordio della famosa Compagnia coincideva così con la fiera repressione di quei primi movimenti per la libertà della patria, il cui fuoco essa pure contribuirà poi con la voce dei suoi artisti, interpreti bene spesso di arte accenditrice di patriottici sensi, a mantenere, alimentare e riaccendere nel cuor degli Italiani.

ROSA ROMAGNOLI.

Vittorio Emanuele aveva lasciato in quei giorni la vecchia capitale, riparando a Nizza. E, poichè lontano da Torino, cioè a Modena, era pure Carlo Felice, toccarono in quella memoranda serata del 29 aprile le maggiori soddisfazioni al marchese di San Marzano, il quale aveva firmato come Ministro la Regia Patente che creava la Compagnia Reale, e al conte Piossasco che vedeva felicemente coronata la sua fatica, e poteva presentare in

quel primo spettacolo quasi tutta la nuova Compagnia.

L'elenco interessante per il sapore di curiosità che gli conferisce l'indicazione dei diversi ruoli e degli onorari fissati per ciascun artista, onorari di cui il massimo era quello di lire 8.050 assegnato alla celebre servetta, delizia del pubblico, Rosa Romagnoli, mentre era di 5.000, per la prima attrice Anna Bazzi, come per il primo attore giovane Righetti e per il conduttore e direttore della Compagnia, Gaetano Bazzi. Il Direttore Delegato, cioè il conte Piossasco, aveva 4.000 lire annue. Due anni dopo però questo elenco subiva non poche mutazioni; e sulle scene del Carignano, come in quelle del d'Angennes — il teatro dove la Compagnia si trasferiva nella stagione di Carnevale — appariva, sfolgorante, l'astro di Carlotta Marchionni, al quale si aggiungerà un lustro più tardi un altro non meno fulgido, quello di Luigi Vestri, il più grande caratterista di quel tempo.

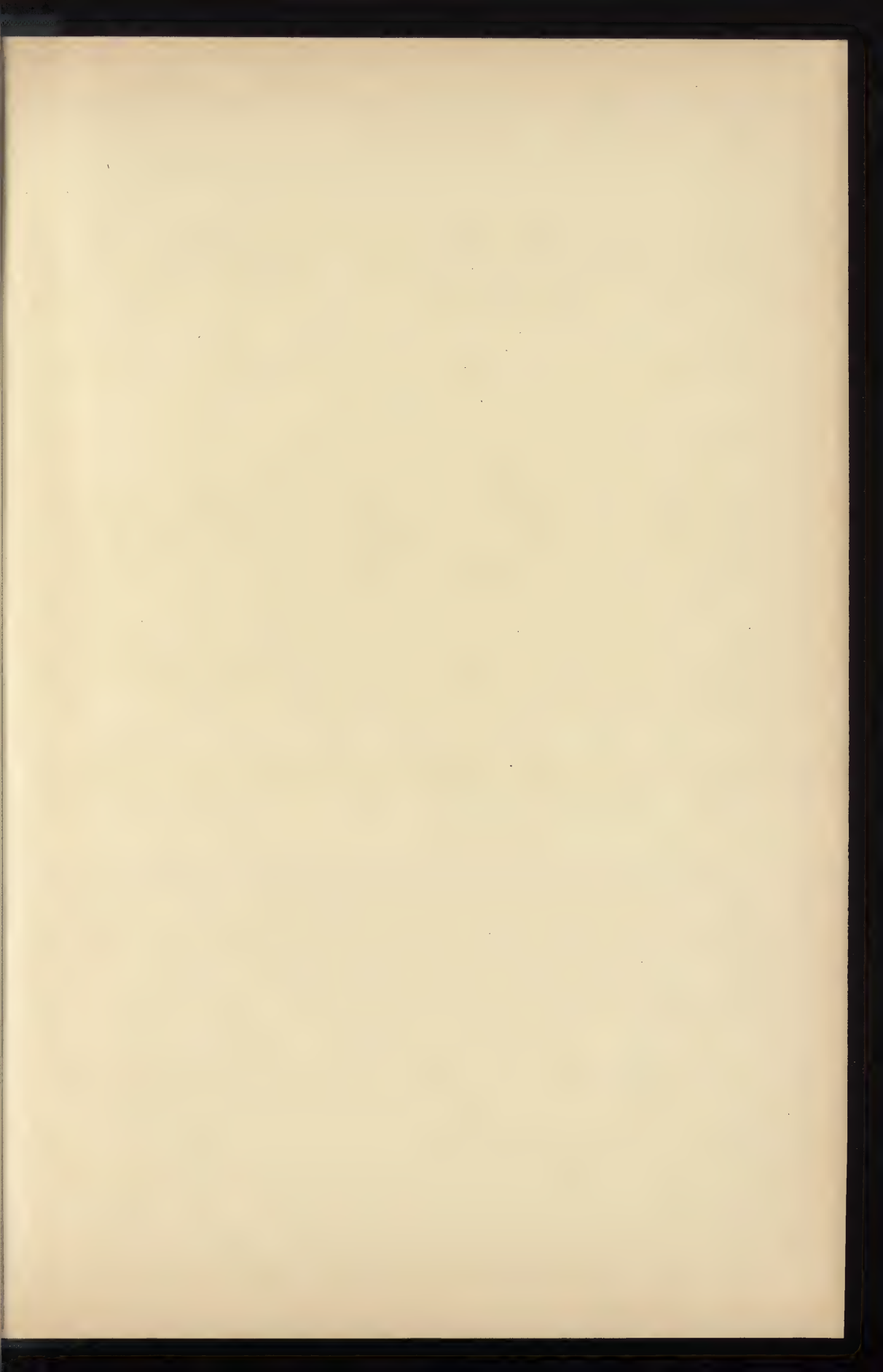
Ma due altre glorie della nostra scena nel secolo scorso contrassegnarono la vita di quella celebre Compagnia: Adelaide Ristori, che vi ritorna già salita in chiara fama, ed Ernesto Rossi, che, giovane e già studioso — per dirlo coi versi di Giuseppe Giacosa — insieme *degli antichi maestri e dell'aperta vita... nel suo segreto « meditava le collere del pensieroso Amleto ».*

Ed intorno a quegli astri maggiori che si vanno succedendo nella più che trentennaria esistenza della famosa Compagnia, quale corona di stelle, vivide pur esse di luce, che brillarono lungamente come Antonietta Robotti, la quale, dopo il ruolo di prima attrice giovane, coperto nel 1836, tornava in qualità di prima attrice assoluta; o brevemente invece risplendettero, ma di intensa luce, come Amalia Bettini, che succedeva alla Marchionni, ma lasciava presto la Compagnia e l'arte per andare sposa a Francesco Minardi! Quanta varietà e singolarità di artisti, valorosi tutti, mirabili alcuni in qualche ruolo speciale, come il famoso tiranno — più tiranno di tutti i tiranni — Pasquale Tessero, il quale alla scena italiana doveva poi dare quel fiore di prima attrice, che fu la sua eletta figliuola, degna davvero di chiamarsi, col nome della sua insigne maestra e congiunta, la grande Adelaide e come le celebri servette Rosina Romagnoli, Daria Mancini-Cutini e l'appassionato primo attore ed amoroso G. B. Gottardi.

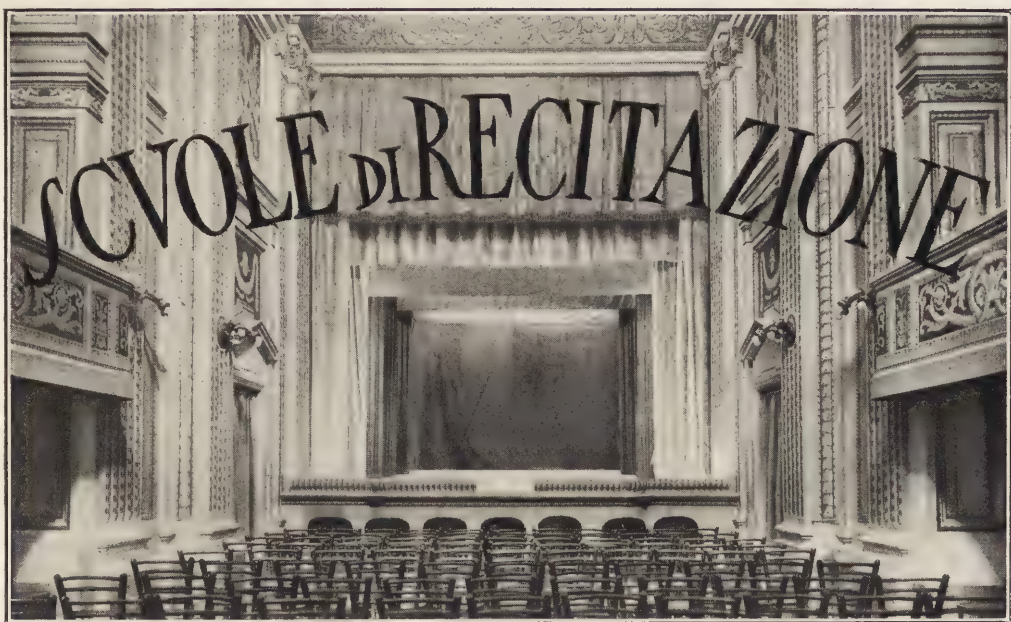
Elenco	Onorarj
Bazzi Anna 1ma attrice, [illegible]	L. 5000
Righetti Domenico 1° attore giovine, [illegible]	5000
Righetti Vincenza [illegible]	2000
Romagnoli Luigi, e [illegible]	
Romagnoli Rosa Servetta	8050
Boccomini Gio e moglie [illegible]	4600
Miutti [illegible] e moglie [illegible] caratterista [illegible]	3795
Borghi Gio e moglie [illegible] Amoroso [illegible]	2875
Bon Augusto Brillante	2725
Bucciotti Giuseppe 2° Caratterista	1955
Forattini Ferdinanda e marito [illegible]	3450
Nollis Giuseppe [illegible] generico	2070
Nardelli Gaetano, e Annunziata [illegible] generico [illegible]	1725
Grossi [illegible] e moglie [illegible] Suggeritore [illegible]	2875
Gabusi Gio Macchinista	2530
Bianchini [illegible]	742
Bazzi Giovanni generico	2070
Bazzi Batta guardarobbiere	1438
Bazzi Carlo generico	138
Bazzi Gaetano Conduttore e direttore della Comp.a	5000
Cte Piossasco, Direttore delegato	4000
	L. 62,038

L'ELENCO DEGLI ARTISTI DELLA COMPAGNIA REALE NEL 1821.

Passano brillanti meravigliosi come quel Francesco Augusto Bon — l'autore dell'ancor viva e fresca *Trilogia dei Ludri* — del quale si applaudirono nel repertorio della « Reale » quasi tutte le commedie, e che coi Comici di Sua Maestà non rimase che un anno, il primo; mentre veniva negli ultimi anni della Compagnia splendidamente ricordato dal suo figliastro e allievo Bellotti-Bon. Passano il Ventura, il Ferri, il Peracchi, il Domeniconi, il Fontana, i Rosa. Passano i due Bucciotti, ad uno dei quali, il giovane, detto il « Bucciottino », toccherà poi la ventura di inaugurare il teatro dialettale piemontese, recitando nel 1858 (con una curiosa pronuncia, che qualcuno ancora ricorda), nella *Cichina d'Moncalè*, la singolare tragicommedia *faita da Tommaso Villa an t'le fourme d'la tragedia d'Silvio Pellico.* Passano artisti quali il Boccomini, il Borghi, la Righetti e Cesare Dondini, Gaetano Gattinelli, Luigi Taddei e Gaspare Pieri, dei quali alcuni rivivono ancora, degnamente rappresentati, in qualche loro discendente, dopo cento e sei anni dacchè il conte di Piossasco presentava, riboccante di gioia, quella prima schiera di artisti che dopo tante fatiche, era riuscito a trovare e raccogliere per la grande « Compagnia stabile del Re di Sardegna. »

GIUSEPPE DEABATE.

SCUOLE DI RECITAZIONE

di Silvio D'Amico

da "La Lettura" del gennaio 1929

La sala del Teatro-scuola Eleonora Duse a Santa Cecilia, in Roma.

A che servono le Scuole di Recitazione? Diceva Ferdinando Martini: « a niente ». Aveva sostenuto, quarant'anni fa, Ernesto Rossi: « a tutto »; e Virgilio Talli s'è spento predicando addirittura, quando si dice le esagerazioni, la necessità della laurea in arte drammatica.

Qui i nemici della tesi del Martini se la cavano accusando il caro scomparso, tanto per cambiare, di scetticismo; e i nemici del Rossi e del Talli replicano facendo insinuazioni, sul tornaconto personale di artisti invecchiati, e in cerca d'un canonicato. S'ha da riprendere la loro discussione? La verità è che essa sarebbe inutile, per l'ottima ragione che oggi i suoi termini sono spostati. Il Martini contrapponendo alla scuola, ch'egli concepiva coi banchi e la lavagna, la ribalta ch'egli aveva visto gloriosamente popolata dei « figli d'arte », si riferiva a tutt'altre cose da quelle a cui oggi si pensa in Europa dicendo « scuola d'arte drammatica ».

Verissimo che, fino a venticinque anni addietro, la scuola vera dell'attore nostro, discendente da generazioni d'attori, doveva essere quel palcoscenico su cui egli era nato *e cresciuto*. Ma la « famiglia d'arte » oggi è finita; figli d'arte non se ne trovano più; gli attori d'adesso mandano i loro ragazzi agli studî, e chi ne prende il posto sono i borghesi. E si pensi alla compagnia italiana più in voga, la Niccodemi, esempio preclaro di questo fenomeno, che prima o poi ci piglieremo il gusto di illustrare. Da quale vivaio attingeremo dunque gli attori di domani? Libere filodrammatiche, o disciplinati conservatorî? Più a fondo: se la crisi dell'interpretazione scenica, che in Italia pare abbia toccato la fase acuta, potrà esser risolta dall'apparizione di attori nuovi, chi formerà questi attori? Il nuovo problema è questo.

Delle scuole d'arte s'è detto, e spesso con ragione, un gran male, perchè « l'arte non si insegna »; la qual cosa è vera degli artisti *creatori*: una scuola di poeti non è concepibile. Ma gli attori sono, o dovrebbero essere, *esecutori*: tutto l'indirizzo del teatro contemporaneo è ormai in questo senso, e ogni giorno che passa si tende sempre più a ridurli al ruolo di strumenti, perfettamente intonati, nelle mani dispotiche d'un direttore. Al che occorrono una disciplina preparatoria, un addestramento tecnico, e un metodo fisico e spirituale — se non proprio quello « stile » che verrà poi. E se sarebbe ingenuo aspettarsi da un conservatorio la fabbricazione non diciamo d'un Goldoni ma d'uno Zacconi, è pur vero che le buone, le moderne « maestranze », necessarie all'arte lirica come a quella drammatica, alle or-

chestre come ai palcoscenici, dovrebbero uscire di lì.

Quando si pronuncia la parola conservatorio molti pensano, anche oggi, a quello di Parigi. Del quale invece, a Parigi, tutti son concordi nel dir peste e vituperî: sebbene ai suoi pubblici saggi intervenga, oltre la Commissione aggiudicatrice dei premi, tutta la critica, che poi discute a lungo (per quanto invano), sui giornali, la necessità della sua riforma. L'anno in cui noi lo visitammo (estate 1927) ci fu qualche grande quotidiano che dedicò al problema addirittura l'articolo di fondo. S'immagini, in Italia, un grande giornale politico che consacri le prime due colonne della sua prima pagina alla nostra Scuola di Santa Cecilia.

« Il poeta fanatico », di Goldoni.

Certamente il vecchio istituto parigino, così com'è, ai fini del Teatro di prosa serve poco. E in primo luogo, quando si parla di Conservatorio, non ci s'illuda: un Conservatorio Drammatico a Parigi non esiste: esiste il *Conservatoire de Musique et de déclamation,* oggi diretto da un musicista noto, il Rabaud, e che accanto a *molte decine* di cattedre musicali ne ha *quattro* di declamazione, tenute da vecchi attori della *Comédie Française*.

« Declamazione »: il vocabolo che Firmin Gémier propose invano di abolire, rivela tutto il programma. Al Conservatorio di Parigi non si formano attori moderni; si insegnano semplicemente, secondo i vecchi criteri, la dizione e il gesto. Ciascuno dei quattro maestri, perfettamente indipendenti fra loro, ha (per regolamento) un *maximum* di dieci allievi francesi, a cui se ne possono aggiungere altri due stranieri: li prende al primo corso, e li accompagna sino alla fine dell'ultimo, che è il terzo. In teoria, agli allievi, maschi e femmine, è vietato recitare fuori della Scuola; ma in pratica molti che son poveri, per guadagnarsi la vita, vanno intanto a sostenere piccole parti, con falsi nomi, in questo o in quel teatrino *boule-*

« La facciata », di Fausto M. Martini.

vardier. E allora che si fa alla Direzione del Conservatorio? « On ferme les yeux », ci disse un suo funzionario; con la conseguenza che i giovani di giorno imparano a recitare nello stile tradizionale, accademico, della *Comédie*; e di sera vanno a disimparare quello stile, nelle *pochades* inscenate da questo o quel direttore.

« La famiglia dell'antiquario », di Goldoni

Oltre le lezioni di Recitazione, oltre un corso di Storia del Teatro (che crediamo si riduca quasi soltanto al Teatro Francese) gli allievi non ricevono altri insegnamenti: non di Trucco, non di Danza, non di Scherma, non di Storia dell'Arte o di Cultura generale. I loro saggi, « concours », in cui la « Commedia » è divisa dalla « Tragedia », consistono nella recitazione, in abito di società, di scene a due, da parte dell'esaminando, e di un « *partenaire* » incaricato di « *donner la réplique* », ma di cui in quella scena i giudici non tengono contro. Ai quattro migliori allievi di « Commedia » si dà un primo e un secondo premio, e un primo e secondo *accessit*; idem idem per la « Tragedia ». Chi riporta il primo premio al terz'anno, ossia all'esame di diploma, ha il privilegio (e questa è la grande attrazione, specie per le famiglie borghesi) d'essere accolto per due anni in uno dei due grandi teatri sovvenzionati, la *Comédie* o l'*Odéon*.

Vogliamo consolarci una volta tanto, notando che le norme del nuovo statuto dell'unica Scuola governativa, quella ora ribattezzata « Eleonora Duse » presso l'Accademia di Santa Cecilia in Roma, sono ispirate a criterî molto più moderni?

La Scuola di Santa Cecilia è, o almeno vorrebb'essere, un Teatro-Scuola. Essa non si contenta d'insegnare, astrattamente, la dizione. E intanto, è autonoma dal Conservatorio di Musica: e deve avere un capo suo, un maestro, il quale dia il *la* agli altri insegnanti, tutti subordinati e intonati a lui.

L'insegnamento comincia anche qui dal-

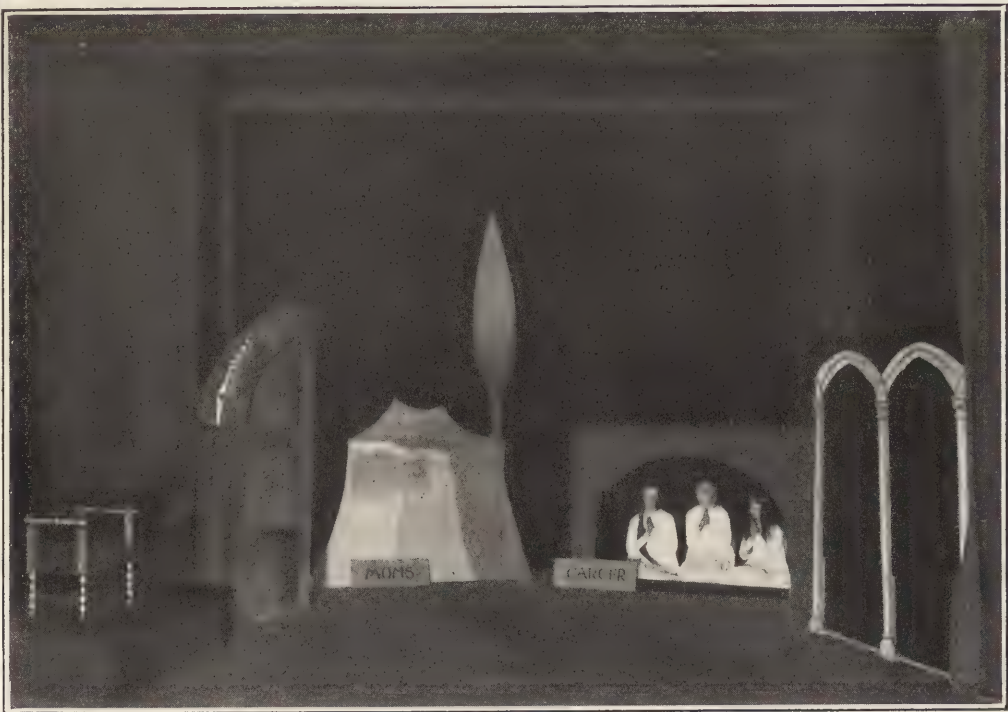
« Barberina », di De Musset, atto III.

la pronuncia, dalla sillabazione, e, prima ancora che dal gesto, dal contegno (al che i programmi ufficiali vorrebbero aggiunti, appunto per dare ai giovani la consuetudine della scioltezza e dell'atteggiamento ritmico, lezioni di danza nel senso più austero della parola, e, per i maschi, di scherma). Poi si passa a recitare, e a *comporre* le scene. E qui, accompagnandosi l'insegnamento tecnico con quello culturale, avviene che l'insegnante di Storia del Teatro — il quale nei tre anni del suo corso non ha da contentarsi del dramma nazionale, ma dare un'idea di tutto lo svolgimento letterario e tecnico del Teatro, da Eschilo a Pirandello — faccia intender via via agli allievi la significazione, l'atmosfera, il clima di ciò ch'essi apprendono a recitare, attraverso la storia e l'interpretazione degli autori.

Durante l'anno, gli allievi sono ammessi a frequentare gratuitamente i migliori teatri drammatici di Roma, dei cui spettacoli fanno poi la critica, in contraddittorio con lo stesso maestro di Storia del Teatro; e, quando ne càpiti l'occasione, i migliori sono anche ammessi a viaggi d'istruzione, per assistere a spettacoli importanti che si diano in altre città.

Le esercitazioni pratiche degli allievi dei corsi superiori consistono essenzialmente nel mettere in scena non dei dialoghi, ma dei lavori veri e propri, antichi, moderni e contemporanei (si sono anche date delle novità, in un atto o più), che si rappresentano come « saggi » nel nuovo e bellissimo teatrino della Scuola, con intervento di autorità, critica, artisti e pubblico. E la messinscena è completa; vale a dire, i giovani attori sono perfettamente incorniciati, abbigliati e truccati, imparando così a esprimersi anche attraverso tutte le risorse sussidiarie della scena.

I programmi di questi « saggi » sono in genere assai varî; di solito contengono tre opere ciascuno, dei più diversi stili. L'anno scorso, nel primo furono rappresentati: un atto del dimenticato, e gustosissimo, *Poeta fanatico* del Goldoni; *La facciata* di Fausto M. Martini; e *Caccia al lupo* di Verga. Nel secondo: un atto della *Famiglia dell'antiquario,* pure del Goldoni; *Il pellegrino* di Vildrac; e *La Caverna di Salamanca* di Cervantes. Nel terzo: *Il Rosario* di F. de Roberto (ch'ebbe una mirabile esecuzione), *Le donne oneste* di Becque, e *La scommessa imprevista* di Sédaine. E del resto quest'uso nuovo, di addestrare gli allievi a mettere in scena opere diverse da quelle care alle vecchie filodrammatiche, non è seguìto, oggi, soltanto a Santa Cecilia: anche nella scuola dell'Accademia dei Fidenti a Firenze, dove la solerzia di Cesare Padovani ha raccolto l'eredità di Luigi Rasi, si rappresenta un repertorio eclettico. E l'altr'anno, curioso e simpatico esempio di fraternità a distanza, gli allievi fiorentini hanno messo in scena il *Dulcitius,* uno dei drammetti della monaca Rosvita (decimo secolo dopo Cristo!) nella bella traduzione fatta, e pubblicata con successo, da un giovane allievo della Scuola romana, Gastone Bosio.

« Caccia al lupo », di Verga.

« Dulcizio », di Rosvita, messo in scena con palcoscenico multiplo, all'uso medievale.

A Santa Cecilia scene e costumi sono via via creati, d'intesa naturalmente col Direttore della Scuola e dello spettacolo, dagli allievi della Scuola di Scenografia della R. Accademia di Belle Arti in Roma. E così i saggi di recitazione sono, a un tempo, anche saggi di scenografia. Da un anno è stata introdotta una consuetudine: quella per cui, replicandosi pubblicamente ogni lavoro tre sere, gli allievi si scambiano ogni volta le parti fra loro, in modo da sostenere via via le più diverse. Agli esami finali, che non si dànno in pubblico, ma davanti a una commissione artistica, i giudici interrogano i candidati anche sui motivi delle intonazioni e dei giuochi mimici con cui hanno reso questa o quella scena: appunto per darsi conto che l'allievo non è un pappagallo, ma sente e capisce.

Infine, nella stessa sala del Teatro, si tengono corsi di conferenze, anch'esse aperte al gran pubblico: v'è stata svolta una serie di lezioni sul Teatro contemporaneo (italiano, francese, inglese, tedesco, russo, cecoslovacco, giapponese, persiano...) a cui hanno partecipato conferenzieri italiani e stranieri, da Bragaglia, d'Amico, Spaini, Rivetta, a Furst, Lwow, Audisio, Zabloudil, Firmin Gémier; ecc.: l'ultimo fu un dotto austriaco, Joseph Gregor della Biblioteca Nazionale di Vienna, che illustrò simpaticamente le origini italia-

« La scommessa imprevista », di Sédaine.

ne della scenografia moderna; e, nell'elenco dell'anno che comincia, leggiamo il nome d'un asso del teatro russo, Evreinof.

Tutto questo che significa? Che Santa Cecilia è il Teatro-Scuola ideale? Qui verrebbe in taglio la storiella di quel soldato, a cui il generale passando la rivista domandava: « Impari bene l'istruzione? » « Benissimo ». « Il rancio è buono? » « Buonissimo ». « La caserma è pulita? » « Pulitissima ». « E allora, di' la verità, non stai meglio sotto le armi che a casa tua? » E il soldato, sincero: « *Generà, nun dicimmo... sciocchezze!* ». A Santa Cecilia, statuti e programmi stabiliscono e suggeriscono una quantità di belle cose; e altre (convegni, incontri degli allievi con studiosi e artisti) ne sono promosse dalla libera iniziativa dei maestri. Ma *nun dicimmo...* sciocchezze, e non parliamo d'ideale; per un Teatro-Scuola, oggi, ci vuol altro.

Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni della settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano, asceticamente, tutte le ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati, ma non attuati. Ci vuole una scuola di trucco. Ci vogliono, per gli allievi *e per gl'insegnanti,* viaggi d'istruzione *all'estero.* E soprattutto ci vuole che la scuola sia non solo una scuola per attori, ma anche per *régisseurs*: un vero e proprio Conservatorio Drammatico, in cui gli allievi che ne sian capaci imparino non solo a eseguire, ma anche a dirigere; in cui si educhino all'intelligenza, alla sensibilità, al gusto di estrarre da un testo l'azione teatrale, e metterla in rilievo, e curarla e rifinirla. E insomma arriviamo alla conclusione moderna: Teatro e Scuola, in Italia, bisognano d'un maestro moderno.

❦

A questo punto, come si vede, il problema si eleva di tòno; e la sua soluzione è tutt'una con quella della crisi del Teatro. Chi è che ha riformato la recitazione in Germania? Max Reinhardt. E in Francia? ier l'altro, Antoine; ieri, Copeau. E in Russia? ier l'altro, Stanislawski; oggi, Meyerhold, Evreinof, Tairof, Granowski; e via dicendo.

Scuola e Teatro, non possono non essere tutt'una cosa. Furono tutt'una ieri; quando come s'è detto il « figlio d'arte » apprendeva, sulle tavole dove andava crescendo, l'abbiccì del suo mestiere; e son tutt'uno oggi, che il palcoscenico si popola dei figli della borghesia. Per questo, con tutti i suoi vizî, il vecchio Conservatorio di Parigi mantiene ancora, sulla nostra Scuola di Santa Cecilia, un vantaggio: che i suoi allievi, almeno teoricamente educati nello stile della *Comédie Française,* sboccano appunto in quel teatro. Mentre da noi, qualunque stile abbiano appreso, usciti di scuola si trovano sperduti in questa o in quella compagnia; e ricadono, nove volte su dieci, nel guittismo dissolvitore.

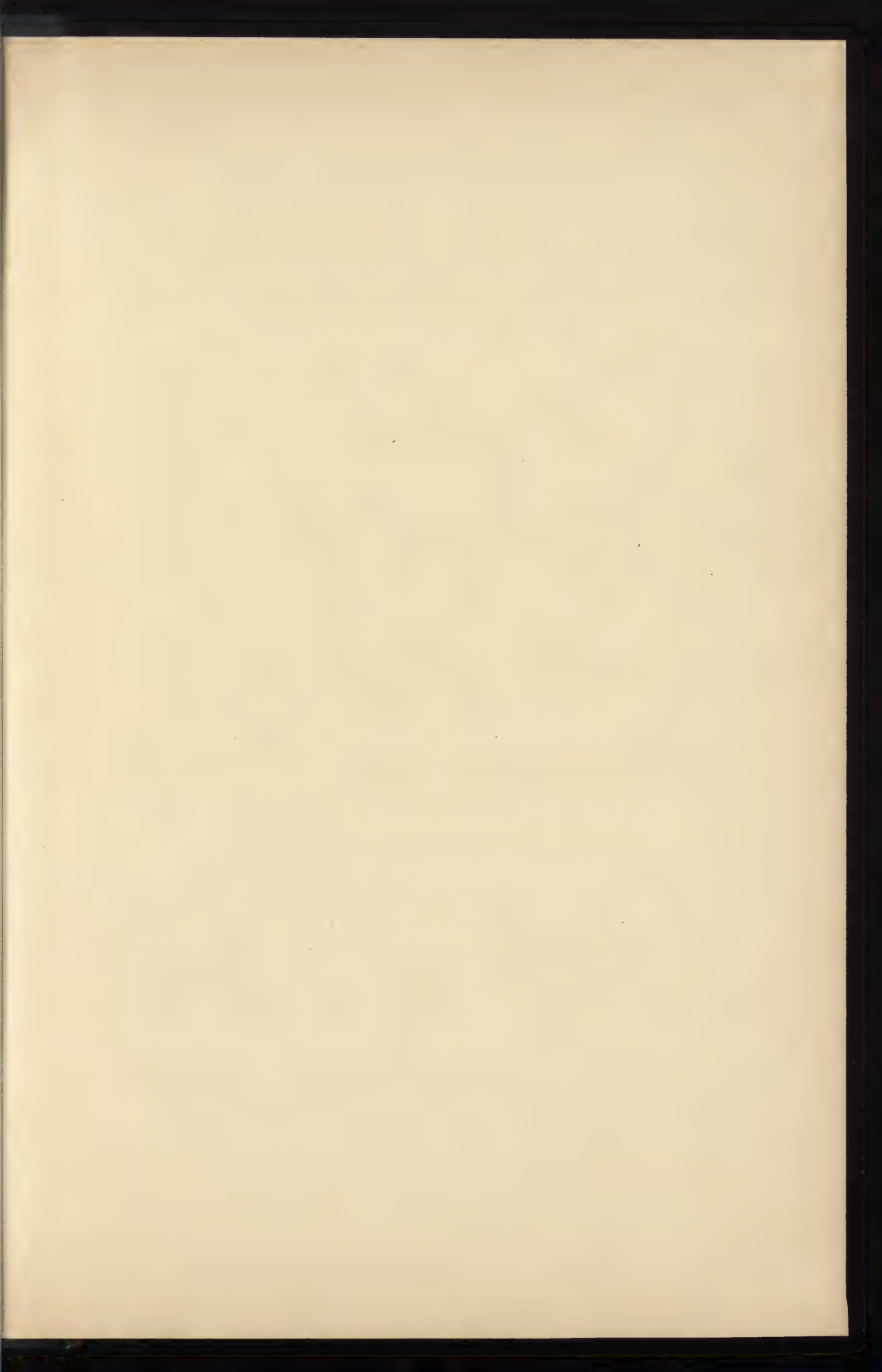
Una Scuola presuppone, dunque, un Teatro. Non il piccolo teatro dei suoi « saggi », il suo « studio », necessario ma insufficiente; bensì il vero, il grande, l'invocato Teatro d'arte. Soltanto quand'esso sarà costituito, e un maestro unico dirigerà, a un tempo, con un'arte nuova, l'uno e l'altra, il problema sarà avviato alla sua soluzione.

SILVIO D'AMICO.

Tutte le scene qui riprodotte sono opera della Scuola di scenografia diretta da Vittorio Grassi presso la R. Accademia di Belle Arti in Roma.

PROF. ANGELO GATTINELLI, DECANO DEGLI INSEGNANTI.

IDA CARLONI TALLI INSEGNANTE ALLA R. SCUOLA DI RECITAZIONE DI SANTA CECILIA.

FRANCO LIBERATI COMMISSARIO REGGENTE.

SCENOGRAFIA E IDEE DEL TEATRO RUSSO D'OGGI

di N. D'Agostini

da "La Lettura" dell'ottobre 1929

SCENOGRAFIA E IDEE DEL TEATRO RUSSO D'OGGI

« REVISOR », DI GOGOL, 1° ATTO.
MESSA IN SCENA DI MEIERHOLD.

Campo di lotte sociali e politiche e tribuna di propaganda sovversiva, il teatro russo non fu mai un'espressione puramente letteraria esposta solo all'alea dei trionfi o degli insuccessi, bensì uno sfogo di alte passioni compresse, importante il rischio perenne di un arresto e forse di una suprema condanna.

Per tal modo, la scena fu anche una specie di costante termometro dell'atmosfera rivoluzionaria, indicandone il grado di calore e il mutamento di fasi. Avveniva, cioè, che un lavoro, dopo aver al suo apparire scatenato le furie e le persecuzioni del governo dispotico, andava perdendo la sua potenzialità sovversiva a mano a mano che il suo senso ed i suoi intenti si trovavano a venir sorpassati dagli eventi nuovi, finchè la sua importanza, ridotta puramente al valore estetico, gli assegnava un posto equo nel patrimonio letterario.

Così avvenne di tutto il grandioso teatro di Puschkin il quale, fu detto, morì appena in tempo in duello per evitare il supplizio; così del famoso *Gore ot uma* (Sofferenze dell'intelletto) di Griboiedof, finito anche lui giovanissimo, massacrato dai briganti durante una missione diplomatica alquanto sospetta; così del celeberrimo *Revisor* (l'Ispettore) di Gogol, satira meravigliosa del congegno amministrativo; così di tutti gli esasperati capolavori di Dostoievski, di tutta la produzione disgregatrice di Tolstoi, e giù giù sino alle audaci ribellioni sociali e umane del teatro realista di Gorki e di Artzibascef e dell'accorato simbolismo di Andreief e di Sologub.

Perciò sembrava logico, ed era da tutti atteso, che lo spirito furiosamente distruttore e intollerante del sovietismo, avesse rinnegato in pieno anche il vecchio patrimonio letterario, e specialmente il teatrale.

Il fatto che ciò non sia avvenuto parve lì per lì, a tutti un vero prodigio, o almeno una di quelle inesplicabili bizzarrie di cui è intessuto lo spirito russo. E in verità, mentre si vedevano fatalmente crollare intorno, tra raffiche di brutalità e spasimi di martirio, templi, reggie, scuole, sembravano curiosi anacronismi, nei teatri di prosa e di musica, le persistenti rappresentazioni di opere strettamente legate all'epoca e alla tragedia zarista e a tutto un mondo abbattuto e perseguitato anche nel ricordo.

E' vero che la scena drammatica cominciò presto a popolarsi di « Bianchi » e di « Rossi », di « Commissari » e di « Cekisti », di Bruti o di Barbablu in gonnella e di tutte le figure e gli ingredienti della produzione di ambiente e di propaganda bolscevica; ma il fatto è che tra quella farragine di opere, alle quali il popolo proletario era, specie nei primi tempi, anche ammesso ad assistere gratuitamente, pochissime si sono salvate dall'indifferenza e dall'oblio.

Quelle stesse che sono, in certo modo, riuscite a resistere, debbono più che altro la loro salvezza alla novità dello spettacolo scenico e a tutto quel complesso d'impressionismo esteriore che si trova sempre in particolare corrispondenza cogli spiriti con-

citati d'un periodo storico in eruzione. *Leon Couturier*, per esempio, il cosidetto capolavoro di Leontief, un fortunato drammone ripreso per tre o quattro stagioni, non è che un pretesto per porre sulle scene bolsceviche un protagonista francese convertito al comunismo, il quale durante la lotta fra i «Bianchi» e i «Rossi» (immancabile in tutti i lavori drammatici d'ispirazione rivoluzionaria!) ha lasciato la moglie in Russia, ov'egli ritorna sotto falso nome coi «Bianchi» vittoriosi, per preparare la riscossa dei comunisti. Se non che, nell'atto stesso di costituirsi e d'immolarsi al carnefice allorchè vede che un altro uomo erroneamente arrestato sotto il suo nome dovrebbe venire giustiziato in sua vece, va sciorinando una concione che commuove e quasi converte alla sua fede gli stessi giudici!... Ma questo pasticcio rivoluzionario pieno di tutti i dovuti ingredienti, dal sacrificio degli affetti familiari all'eroismo della suprema dedizione, ha avuto la fortuna di una delle più suggestive messe in scena di Meierhold; e quindi le luci rosse delle zuffe, il sinistro e sconvolto squallore dei luoghi contesi e passanti da una all'altra mano, il lugubre urlo delle folle martoriate, o le assordanti grida di vittoria, tutto quel gioco di colori, di suoni, di movimenti che formano la principale caratteristica degli spettacoli meierholdiani, hanno mascherato il discutibile valore d'arte e di pensiero.

« Revisor », 2º atto.

Più grottesche ancora ci appaiono le opere ad intonazione *universale*. Così, ad esempio, quella che si è resa celebre in Russia sotto il titolo di *Trust della distruzione dell'Europa* ove il concetto di Erimburg, precedentemente trattato in un romanzo, vorrebbe abbracciare un immenso conflitto generatore dell'umanità nuova; e pone di fronte l'America e la Russia, le due sole forze che, secondo l'autore, possono oggi contare e misurarsi nella ricostruzione del mondo. L'America decide di distruggere l'Europa, ormai esausta ed inservibile, e intende abolire tutti i vecchi congegni del nostro organismo sociale *standardizzando* l'umanità; la Russia invece si sente sicura che il genere umano non potrà essere rimosso e sollevato che dalla sua leva rivoluzionaria. Un immenso tunnel simbolico divide i due mondi in battaglia, e in esso avviene il grande scontro. Appena gli americani credono di averlo varcato vittoriosamente e vi stanno piantando i loro vessilli, vengono sopraffatti dalle irrompenti ed inesauribili orde dei russi che rimangono padroni del campo...

Oppure la gran tragedia d'appello all'Estremo Oriente, la famosa *Ricì, Kitài!* (Ruggi, Cina!) di Tretiakof! In essa un povero ma baldanzoso *cooly* maltrattato dagli inglesi, e venuto alle mani con un marinaio britannico, finisce coll'affogarlo. Il comandante della corazzata inglese ivi ancorata esige che, per il suo suddito ucciso, siano immediatamente giustiziati tre cinesi. Mentre uno studente educato in Europa cerca invano di ottenere la grazia, un piccolo boy cinese, convin-

Nicola Jevreinov.

Valentina Codasseivich.

« Revisor », 3° atto.

to dell'antica superstizione che il padrone di una casa ove qualcuno si sia impiccato deve andarsene per evitare a sè qualche sventura, crede di salvare, col proprio sacrificio, le vite dei tre sorteggiati, e s'impicca per costringere gli inglesi ad andarsene. Ma anche il commovente episodio non tocca gli animi dei crudeli figli di Albione; le tre vittime vengono mandate al supplizio, e solo dopo compiuta l'infame giustizia, la nave inglese si allontana lasciando una scia d'odio mortale... Anche l'effetto drammatico di questa assai drogata avventura è in gran parte dovuto alla fantasia di Meierhold, che avvolge gli oppressi lavoratori cinesi di fosche luci giallastre, raccoglie le plebi in lugubri cori di prolungati monosillabi gutturali, terrorizza le genti con improvvisi rintocchi funebri, converge insomma ogni sforzo direttoriale ad estender l'impressione oltre l'episodio, e ad esercitare il voluto potere suggestivo per via di un'ipnosi di luci e di suoni.

Ecco perchè la scena russa appartiene oggi molto di più ai suoi « *régisseurs* » che agli autori, il cui nome, anche se non addirittura ignorato, è sempre eclissato da quelli di Meierhold e di Stanislavski, di Levin o di Akimof, di Codasseivich o di Wachtangof, i quali dominano ogni corrente ed ogni trionfo, riducendo l'importanza di ogni opera d'arte passata e presente alla stregua della rappresentazione scenica da essi ideata ed effettuata.

N. Akimof.

M. Z. Levin.

Nicola Jevreinov fu uno dei grandi ispi[illegible]tori ed animatori di questa gara. I suoi studi sui rapporti fra il teatro e la vita, abbastanza noti anche fra noi specie da che Milano vide curiosamente aggirarsi sulle sue vie quella bizzarra figura esotica di apostolo nordico o di attore di carattere d'una compagnia futurista, ebbero più fortuna delle sue commedie e acquistarono molta diffusione ed importanza, specialmente in Russia, ove divennero il codice dei nuovi arbitri teatrali.

In realtà, quella sua teoria risalente all'istinto, estesa a rintracciare l'elementare forza rappresentativa persino nelle piante e negli oggetti inanimati, si presta a tutte le scomposizioni e a tutte le ricostruzioni; si può dire difatti che non vi fu in Russia opera antica o nuova risparmiata da quei processi trasformatori. Otello, Falstaff, Giulio Cesare, come i più timidi e discreti eroi di Cehof o i più vetusti e finiti personaggi di Ostrovski, di Gogol, di Suchow-Kobilin, di Schedrin, furono adattati ai nuovi criteri scenici, e fu anzi con quei rifacimenti che i più celebri direttori sono riusciti a farsi strada assai più che colle produzioni recenti.

Levin fu chiamato a Leningrado il Lenin del teatro; egli operò, in vero, una delle più scompiglianti rivoluzioni sulle vetuste scene della decaduta capitale. Ogni locale, anche sprovvisto di vera e propria scena, parve buono ai suoi esperimenti; i suoi mezzi scenici semplicissimi, an-

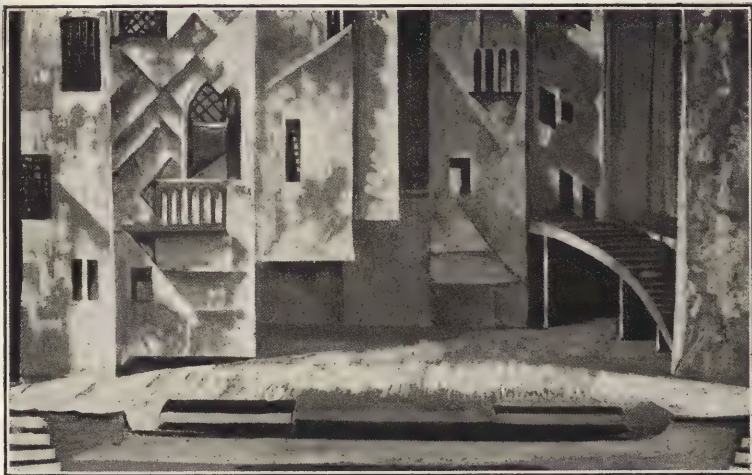
zi si potrebbe dire addirittura *semplicisti*, si riducono difatti ad accompagnare colla disposizione di poche suppellettili, quasi sempre le stesse per ogni produzione, il senso intimo dell'azione che si svolge. Così, pareti ridotte a semplici telai di color neutro e applicabili a qualsiasi quadro scen...... passaggi ora ampli quasi quanto la scena, ora angusti e tortuosi... luci focosamente sinistre, come nella tanto decantata edizione del *Vortice* di Paparigopulo, e ogni sorta di costruzioni effimere, variate colla semplice trasposizione di qualche pezzo, proprio come nei giochi costruttivi dei bambini. Si passa, così, senza che nulla sia tolto o aggiunto sulla scena, dai più sontuosi edifici ai più desolati antri di povertà, come nella troppo lodata commedia di Lunaciarski *Velluto e cenci* la cui fama è certo dovuta a questo genere di suggestione scenica assai più che alla forza dei contrasti psicologici e ai pregi reali del lavoro.

« Il vortice », di B. Paparigopulo. Messa in scena di M. Z. Levin.

Ma accanto a queste novità più o meno fortunate, molte commedie e fra le più compassate del vecchio stampo, come la *Morte di Pasuchin* di Schedrin, la *Morte di Tarelkin* di Suchow-Kobilin, entrambe tratte dal vecchio mondo di piccoli borghesi avidi e ristretti, risorsero in questa trasformazione e godono una nuova vita di trionfi.

Falstaff nell'idea russa. Disegno di Akimof per la rappresentazione ch'ebbe luogo a Leningrado nel 1926, e a Mosca nel 1927.

Il semplicismo suggestivo di tali rappresentazioni ha preso uno sviluppo, tra i più multiformi e attraenti, anche per opera di Valentina Codasseivich, già nota pittrice di ritratto e di paesaggio, ed ora (come, del resto, la maggior parte dei suoi confratelli che penerebbero a collocare i frutti dell'arte loro nelle abitazioni... molto ridotte del regime bolscevico!) completamente votata all'arte teatrale. Ella pure fu in Italia, e curò la messa in scena della *Lucrezia* di Cavacchioli per il teatro di Pirandello, e quella di *Psiche* per Tatiana Pavlova nel 1927; ma tali esempi isolati in paese straniero non possono dare l'idea esatta della sua apprezzatissima scuola. Ella applica, in modo veramente personale, il principio di Jevreinov: — Risalire alle origini — dichiarando di avere in anima soprattutto la Grecia antica, la cui scenografia naturale fu, secondo lei, la più efficace del mondo. Ma appunto perchè oggi non vi può essere più per fondale l'infinito mare, e per volta il libero cielo, le sue scene si accostano piuttosto a quelle dei primitivi teatri prerinascenti, nei quali il palco stabile raccoglieva i simboli di ogni visione che il soggetto chiamava a produrre, dal Paradiso all'Inferno, dalla fortezza al mare, dalla reggia al tempio. Difatti la scena della *Conversione del capitano Brassbound* di Shaw in quella sua elementare raccolta di simboli scenici illustrati da striscie indicative, come quella cubitale che reca di traverso il nome Marocco di fianco al tracciato dell'Africa, non ricorda forse uno di quei palcoscenici improvvisati dalle compagnie vaganti che andavano recitando di villaggio in villaggio gli antichi *Misteri*?

Con questi intendimenti l'alacre direttrice ha voluto, pur essa, tutto rinnovare e ridurre secondo il suo stile; la sua personalità si esplica specialmente in quel senso

Una scena dell'« Otello ».

caricaturale che accompagna tutti i suoi disegni accentuandone la significazione e unendovi un maturo sapore di critica.

Ed ecco il sontuoso palazzo di Otello ridotto alla schematica geometria di angolose combinazioni architettoniche, e la romantica drammaticità del Rigoletto espressa dai ritorti e stecchiti rami di un albero, e tutti i quadri più grandiosi e complessi della scenografia passata, sintetizzati in poche linee elementari che raggiungono però sempre l'espressione voluta.

Lo stesso senso di caricatura e di espressiva eleganza guida pure l'artista nel disegno dei costumi i quali non sono ricchi, in generale, che di... significazione, come possono far fede quelli di « Dolly » protagonista d'un'operetta, e del molieriano signore di Pourceaugnac.

Del resto le scuole sorte e sorgenti dal dogma dell'elementarismo sono innumerevoli. Vachtangof, col suo piccolo elegantissimo teatro di Mosca fu idolatrato, finchè visse, come un dio, e la sua raffinatissima arte, svolgente con una certa tendenza aristocratica i principi di Jevreinov e di Meierhold e traenti nuova e maggiore efficacia dalla trovata dei suoi famosi piani inclinati e da una prospettiva che rende tutte le dimensioni, non è morta con lui.

Originalissimo è pure P. Akimof, già pittore di grido anche lui, il quale sopra un unico sfondo variante secondo la disposizione di pochi pezzi di velluto nero, improvvisa qualunque scena mercè la suggestiva distribuzione delle sommarie suppellettili e l'utilizzazione di spazio anche in altezza qualora le due altre dimensioni non siano sufficienti nella misura ordinaria a ottenere la perfetta espressione del simbolo; giacchè appunto, anche secondo questo maestro, la visione più che rappresentativa dev'essere espressiva nello stesso modo che l'aspetto di un personaggio deve rendere ciò che l'anima collettiva del pubblico pare più propensa a trovar in esso in rapporto a sè medesima. Ecco Falstaff, trasformato, difatti, in un campione, fra il truce ed il grottesco dell'arbitrio e della spregiudicatezza borghese.

Ma certo i due massimi capi dell'attività scenica, talora irriducibilmente opposti, tal altra lievemente e fugacemente inclini ad accostarsi, sono sempre costituiti dal « Teatro artistico di Mosca » e dal teatro di Meierhold. Il primo, diviso ora in parecchie sezioni o « studi », segue in gran parte le tradizioni delle sue gloriose origini dovute, come ben si sa, all'iniziativa di alcuni dilettanti moscoviti sotto la direzione di Stanislavski e di Nemirovich-Dancenko e colla collaborazione assidua di Cehof, di Gorki e più tardi anche di Andreief, e reca sulla scena la visione più fedele e più minutamente perfetta della vita; il secondo, di formazione assai più recente, traduce nel modo più suggestivo il verbo di Jevreinov.

Il contrasto artistico fra queste due tendenze, è forse un simbolo di quello che si combatte in tutta la compagine russa fra il passato e il presente.

Così, mentre Meierhold, per via delle frammentarie pitture dei quadri scenici, degli atteg-

Eleganza da operetta. Costume disegnato da V. Codasseivich per il vaudeville « I fidanzati sulle ruote ». La protagonista Dolly.

giamenti esagerati e spesso caricaturali, del concentramento della luce (ossia della sensazione) sul solo punto della scena ove l'azione sta svolgendosi, con una continuità di passaggi che esclude anche la calata del sipario, cerca di addivenire alla

« Conversione del capitano Brassbound » di Shaw. Messa in scena sintetica di Valentina Codasseivich.

sovietizzazione di tutte le opere presenti e passate, trasportandone completamente l'importanza dal concetto alla sensazione, sì che oggi in Russia per dire *teatro,* si dice ormai semplicemente *scena;* Stanislavski, al contrario, non ha voluto concedere al pubblico neppure l'illusione di quegli esteriori travestimenti.

Egli mostra con ciò di aver compreso che il *Revisor* di Gogol, e l'*Uragano* di Ostrovski, e lo *Zio Giovanni* di Cehof, e magari *I bassifondi* di Gorki e *I giorni della nostra vita* di Andreief attraggono ed appassionano il pubblico molto più dei ruggiti cinesi e degli spaventosi tunnel, e continua a farli rappresentare, con pochissime modificazioni sceniche, in tutti i suoi « studi », a teatri esauriti!

Ed il fedele amore che il pubblico vota a questa sua arte semplice e scrupolosamente veritiera, refrattaria a ogni genere di stravaganze (oh! il coraggio di presentare ancora sui vulcanici teatri di Mosca quelle scene stilizzate e quegli stereotipati costumi di mezzo secolo fa in vecchie commedie come ad esempio *L'Affare* di Suchow-Kobilin!) dimostra che il valoroso veterano della scena non erra neppure questa volta giocando sulle più riposte tendenze del suo pubblico!

Difatti la sua edizione del *Revisor* pochissimo mutata in confronto alla visione e alla recitazione tradizionali ha tenuto fronte poderosamente all'edizione nuovissima offerta dal Meierhold, tutta intesa ad estrarne, nel quadro scenico, quella sottile e spassosa ironia che nella commedia di Gogol è tutta interiore. E se questa piacque ai molti che ormai chiedono tutto alla visione, quella parve preferita dai moltissimi che, nostalgici ormai della pura suggestione del pensiero, non si lasciano sedurre dallo « spettacolo ».

La grande fioritura dei suoi « studi », varcanti ormai trionfalmente anche i confini della « U. R. S. S. » e fra i quali luminosamente primeggia, sotto il nome di « M. C. A T. » e la direzione del genialissimo M. A. Cehof il « Nuovo Teatro di Mosca », incoraggiò l'inesauribile Stanislavski a cimentarsi nelle rivendicazioni del passato anche nel campo del melodramma.

Mosca ancor pochi mesi fa apparve più appassionata per il duello fra i due *Boris* che si contendevano le sue scene, che per quello fra Trotzki ed il suo governo!

Stanislavski osa voler dimostrare, infatti, che nel suo passato spirituale la Russia deve ricercare l'orientamento del suo avvenire. E secondo questo intendimento ha voluto spogliare il *Boris Godunof,* la popolarissima fra tutte le opere russe, pure dall'aulica veste conferitale da Rimski-Korsakof, per farla rinascere in tutta la sua primitiva nudità, quale era uscita dal genio elementare di Mussorgski.

E se, lì per lì, l'opera completamente privata dei suoi splendidi ornamenti sinfonici, ha disorientato un po' la critica, ed è sembrata meno affascinante persino ad un pubblico proletario (anche perchè la soppressione delle scene non ancora ridotte, al momento in cui era d'uopo opporla all'edizione del Teatro di Stato, la faceva apparire un po' mutilata), a poco a poco lo spirito popolare l'ha tuttavia compresa e apprezzata. La scena del convento, sopratutto, ove il monaco Pimen sta scrivendo la storia è apparsa, in tutti i suoi semplificati effetti di composizione e di scena, come una vera e chiara rivelazione della figura prettamente russa dell'antico cronista, rivelatore impassibile e spesso incosciente, di gelosi eventi, che Puschkin lamentò non essere stata mai ben compresa neppure dai suoi contemporanei.

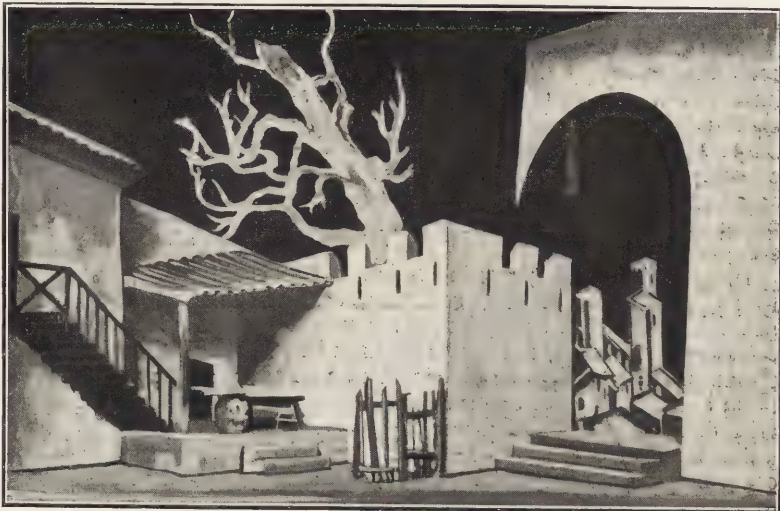
Un critico di Mosca ha finito per concludere: — Quando l'intera tragedia musicale sarà stata così ricostrutta, si potrà infine udire la sua vera voce!

Ed in vero tutto ciò che, al di là del fanatismo e della grossolana propaganda, si riprende a sentire e a produrre in Russia, sembra scaturire dallo spirito primitivo ed elementare della razza.

In due opere teatrali si è creduto di poter rilevare questa novità psicologica. In *Liubof Iaravaia* di Treniof, e ne *I giorni di Turbin* di Bulgachof. Nella prima, perchè pur essendo mantenuto all'azione lo sfondo delle lotte civili vi è fatta sentire e dominare l'umana passione di una donna in contrasto coi sentimenti e i doveri politici, e persino al di sopra di essi, nella seconda perchè, ritraendo la scompigliata famiglia Turbin, vi si osa, per la prima volta dopo la rivoluzione, far sentire e rispettare la sofferenza pur delle caste sociali nobili e borghesi in disgrazia, tanto che la rappresentazione del lavoro, mirabilmente posto in scena da Stanislavski, era stata per ordine del governo sovietico sospesa, pur venendo poi di nuovo concessa ad evitare che la delusa insistenza del pubblico non cagionasse effetti più gravi della stessa commedia!

Ma, ripeto, non è in questi primi sintomi di ritorno ad un certo senso di umanità e di tolleranza che parmi doversi ricercare l'uomo nuovo uscente dalla rivoluzione russa. Una delle prime vere novità, in questo senso, parmi essere piuttosto il recentissimo lavoro di Faïko: *L'uomo dal portafoglio*. A dimostrare la sua importanza basti intanto il fatto che fra tutte le critiche e le discussioni sollevate da questo dramma, non ve ne fu una sola rivolta alla messa in scena, come non vi fu un nome di « regisseur » venuto ad unirsi o a sostituirsi a quello dell'autore!

Alessio Faïko aveva già dimostrato il suo profondo e acuto spirito d'osservazione nel suo *Maestro Bubus* e nel *Pescatore di avventure* e il pubblico era stato sopratutto sorpreso e contento di non trovar più, nei suoi drammi, spettacoli di battaglie rivoluzionarie e di clamorose azioni collettive.

Il suo nuovo poderoso dramma si apre anch'esso con un episodio raccapricciante, ma di pura natura individuale: Demetrio Granatof, orfano di un generale pietroburghese

UNA SCENA DEL « RIGOLETTO ».

morto di crepacuore all'avvento del bolscevismo, è giunto, a forza di scaltrezza e di compromessi, a far dimenticare le sue origini aristocratiche ed il suo passato, e ad ottenere un posto importante alla G. I. K. R. (Istituto Governativo di Cultura Rivoluzionaria). Si trova quindi già sul treno che lo condurrà a Mosca insieme a sua madre la quale, con gran dispetto del figliuolo, tradisce continuamente il suo rimpianto per il passato e il vano sforzo per assumere l'aspetto, gli usi, persino il sintetico linguaggio della Russia sovietica. Il futuro membro della G. I. K. R. è ossequiato alla stazione dai suoi compagni e dai suoi discepoli che gli offrono anche un ricco portafoglio, simbolo della sua nuova carica; e fra tutti, ve n'è uno che, anche dopo l'offerta del dono e il discorso d'addio, non vuole a nessun costo separarsi da lui. E' questi Giorgio Lichomski il suo più caro ed intimo compagno di adolescenza e di studi; ma Granatof vorrebbe rinnegarlo e allontanarlo da sè poichè egli è un molesto testimonio ed una imagine viva di quel passato che il novello funzionario sovietico sperava sepolto per sempre.

Più procedono e più Granatof cerca di allontanare da sè quel molesto seguace, ma quel povero essere distrutto pone tutta la sua ultima energia nel proclamare che non si allontanerà mai, che rimarrà attaccato per-

petuamente al trionfatore come la sua ombra, come la sua coscienza. Granatof insorge e minaccia, ma allora l'esasperato avversario gli fa capire che lo tiene moralmente in suo potere perchè possiede documenti autografi di lui che, rivelati, possono condurlo a morte. Allora Granatof si libera di lui precipitandolo dal treno.

Lo spirito che ha portato Granatof a compiere questo primo delitto continua ad imporre e a dirigere tutti i suoi atti. Rintracciato dalla moglie ch'è ritornata dal suo primo rifugio all'estero con un fanciullo adolescente, la fa cacciare insieme al figliuolo senza un istante d'esitazione e di pietà, mentre cerca di avvincere a sè Zina, la figlia del suo presidente.

Nel nuovo ufficio, procede crudele e intransigente coi sottoposti, scaltro e intrigante coi compagni, ossequioso e insinuante coi superiori, finchè, nel momento in cui la partenza del presidente richiede la nomina di un sostituto, riesce, con un'accorta e ipocrita demolizione, a sbalzare il designato.

La moglie, cedendo sotto il dolore del crudele ripudio, si toglie la vita, e gli affida il figliuolo che recherà, ignaro, al padre l'ultima lettera di lei. E dalle odiate labbra paterne, il sensibile giovanetto ascolterà che il padre lo farà crescer a sua imagine, ossia crudele, scaltro, ricattatore, profittatore, poichè « oggi non si vince nella vita se non si sa schernire la fede e ammazzare la pietà ». E già, quando alla fine gli comunica freddamente la morte della madre, comincerà a schernirlo per il deliquio, provocato dall'« *imbelle commozione* ». Ma Zina, la perplessa innamorata che aveva appena aperto il cuore alla fiducia e all'esultanza, assistendo dietro un paravento alla rivoltante commedia sostenuta da Granatof lo vede mostruoso al cadere della maschera, sente morire per sempre l'amore, ed esce a mescolare le sue lacrime con quelle del fanciullo che invoca invano la madre morta.

Granatof non isfuggirà alla catastrofe perchè si trova tra la scoperta di Zina e le minacce dell'unico testimonio non veduto dell'uccisione di Lichomski sul treno. E nella prima seduta del G. I. K. R. egli si confessa ma in tono di sfida: « Mi confesso sopratutto per prevenire e premunire gli infiniti altri che seguiranno, che anzi già seguono la mia via, sostituendo all'anima il portafoglio, e riducendo l'ideale ad uno sgabello di ascesa ». L'uomo uscito dalla rivoluzione russa sarà dunque il mostro morale che ci viene tracciato per la prima volta in questo impressionante dramma? Certo è spaventoso questo essere spregiudicato, cinico, crudele, questo nuovo *Kulak* pronto a stritolare nella morsa della sua mano brutale tutti gli ideali e gli affetti della vita per non lasciar imperare che la forza... Però l'ultimo grido di Granatof, dopo la raccapricciante sfida, è un grido di profondo dolore! « Zina, siete contenta ora? » suprema invocazione alla morte che solo potrà liberare l'essere dalla maschera atroce. *Infine il portafoglio non mi serve più!*

Questa figura sinistra va considerata come frutto dello scompiglio e della violenza. L'anima vera finirà per aprirsi un varco fra le più torbide passioni temporanee? Ma, cominciando a riapparire sul teatro in una sommaria elementarietà morale, che va quasi a ricongiungersi a quella esteriore della imperante scenografia, quest'animo ci rivela già qualche tratto intimo abbastanza nuovo, e segna, pur fra gli eccessi, un orientamento verso il senso pratico e fattivo della vita, una valutazione ancor aspra, ma salda della realtà immediata che prima si smarriva nell'utopia, e in un vano idealismo: dice forse la speranza o il presentimento che quella sognante e passiva neghittosità che ha nutrito molti profondi intelletti, ma tenuto sempre lontano il paese da una vera attività sana e feconda, stia per essere vinta.

N. D'AGOSTINI

SOMMARIA SCENA BORGHESEMENTE ESPRESSIVA, DISEGNATA DA AKIMOF.

I TEATRI A VIENNA

di Alberto Bargelesi

da "La Lettura" del gennaio 1931

Una pittoresca via di Montmartre: Rue Montfetard.

come se Parigi non esistesse. Tuttavia il Comune libero non abbandona le sue tradizioni: la Corte repubblicana interviene assai chiassosamente nelle feste popolari della Capitale parigina. Le « autorità », in quei loro fantastici costumi che sanno di romanticismo da operetta, non poltriscono. Esse dispongono oggi d'una annosa e prestigiosa diligenza, la cui apparizione nelle vie parigine non manca mai di sollevare la più folle allegria. Ed il sindaco, che oggi è un giornalista, perfettamente cosciente dei vantaggi della *réclame,* mostra una instancabile attività. L'anno scorso egli intraprese un viaggio attraverso le Capitali europee per illustrare in numerose conferenze gli aspetti della vita del Comune libero.

Quest'anno, come ogni anno, la Repubblica ha organizzato umoristiche manifestazioni sportive. Dati i tempi, la più importante di esse è stata chiamata « la corsa della vita cara »; ed i vincitori hanno avuto in premio canestri di provvigioni alimentari. Vecchi e giovani, in gran numero, hanno preso parte alla « Course des vieux jetons », che consisteva nel fare il giro di Place du Tertre bevendo i bicchieri di vino disposti sul tavolo di ogni posto di controllo. Ma oltre codeste manifestazioni, diremo così, ufficiali, i Montmartrois trovano quotidiane occasioni di organizzare singolari feste di ogni genere, che richiamano sempre sulla Butte una gran folla di parigini.

Nè mancano di originalità, benchè abbiano tutt'altro carattere, le dimostrazioni che il Comune libero promuove per stornare le minacce sempre rinnovantisi contro l'integrità della Butte: o almeno contro ciò che ancora resta di squisito e di pittoresco lassù. Che un industriale si proponga di elevare un'officina presso il Moulin de la Galette, o un costruttore pensi di abbattere degli alberi per far posto ad un nuovo caseggiato la « Repubblica » è a rumore: reggitori ed amministratori diventano feroci come belve; e prendono a difendere con le unghie e coi denti la superstite bellezza del vecchio Montmartre.

SALVATORE APONTE

Il vincitore della « Corsa della vita cara ».

I TEATRI A VIENNA

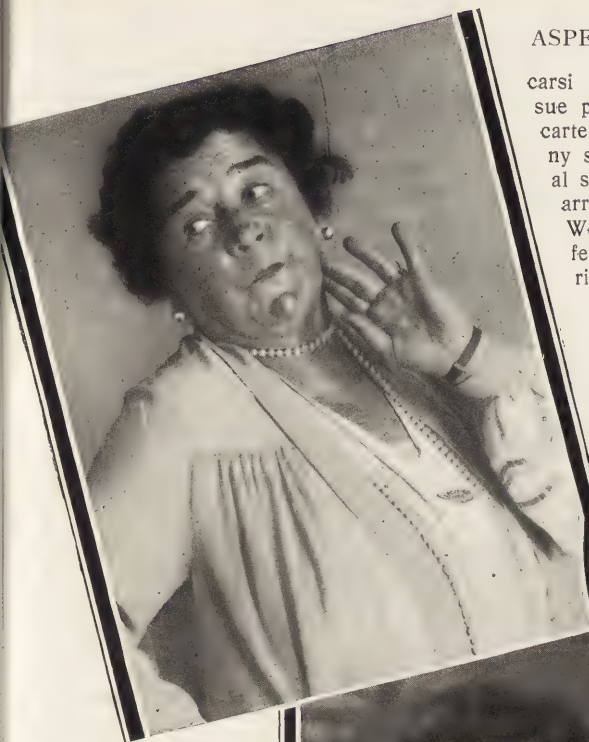
Vienna, dicembre.

Vienna è stata spesso paragonata a una bella dama decaduta che attraverso dolorose peripezie sia riuscita a conservare la grazia innata e il fascino delle abitudini signorili. Il raffronto è esatto e anche oggi, non ostante le nuove difficoltà economiche, la « Perla del Danubio » esercita una forte attrattiva per quel suo carattere di mondanità e di « Gemütlichkeit », di intellettualità e di naturalezza che le procura l'onore di essere considerata come il salotto dell'Europa Centrale, e sopratutto perchè dalla catastrofe del '18 e dalla lunga agonia dell'inflazione ha salvato beni preziosi : scomparso è il fasto della Corte e l'era della ricchezza è tramontata, ma son rimasti intatti i segni dell'antica cultura che si manifesta fra l'altro nell'intensa vita teatrale.

In questo campo la Repubblica continua amorevolmente le tradizioni dell'Impero a costo di gravi sacrifici : il bilancio dello Stato provvede ogni anno a colmare il disavanzo di circa cinque milioni di scellini — pari a tredici milioni e mezzo di lire — risultante dalla gestione dell'Opera, del Burgtheater, dell'Akademie e della Redoute amministrati dal Dicastero della Pubblica Istruzione. Recentemente il Direttore Schneiderhan è stato nominato Intendente generale : si è così ripristinata un'antica istituzione dell'epoca imperiale.

Fedele al suo passato glorioso, l'Opera di Stato, ospitata nel bel palazzo del Ring, viene considerata come il massimo tempio lirico tedesco, ma vi trionfa anche la musica italiana. Qui ha avuto inizio la rinascita verdiana per merito del poeta Franz Werfel che ha tradotto, rimaneggiandoli, i libretti della «Forza del Destino», del « Ballo in Maschera » e del « Don

La prima e ultima lezione della celebre danzatrice russa Njinska agli allievi del corpo di ballo dell'Opera.
In alto : *il sontuoso accesso alla sala del Burgtheater.*

carsi ai capolavori riconosciuti l'Opera chiuda le sue porte ai tentativi dei compositori moderni. Il cartellone comprende persino un'opera jazz, «Johnny spielt auf», del maestro Krenek, che suscitò al suo apparire polemiche atroci; e da poco si è arricchito della leggenda popolare del boemo Weinberger: «Schwanda, der Dudelsackpfeifer», che ha dato modo ai *regisseurs* di sbizzarrirsi in una diabolica fantasmagoria di scenari.

I beniamini del pubblico viennese: La divertente Hansi Niese.

I beniamini del pubblico viennese: Hans Moser, caratterista inarrivabile.

Carlos». Pure a lui si deve la sfarzosa esumazione del «Simon Boccanegra», degno omaggio al grande Genio di Busseto. Non bisogna credere che per dedi-

Leo Slezàk, tenore «indistruttibile» nel «Tannhauser».

La folla fa ressa fin dalle prime ore del mattino per acquistare i biglietti dell'Opera.

Anche il monumentale Burgtheater, dove viene coltivata la recitazione classica, si distingue dagli altri teatri di prosa per la ricchezza dei quadri e delle decorazioni, così spesso indispensabili al buon esito dei lavori nuovi. E non si può parlare di scene viennesi senza ricordare quelle degli «Attori del teatro» nella Josefstadt, sotto la direzione di Max Reinhardt. La piccola elegante sala è veramente un tempio d'arte moderna, una palestra nella quale si sbriglia la fantasia di questo mago del teatro che sta diventando anche il suo pedagogo più illustre: egli ha creato a Vienna una sorta di Università degli attori e per essa ha chiesto e ottenuto il delizioso teatrino barocco del Castello di Schönbrunn che gli architetti italiani Pacassi e Valmagini costruirono quasi due secoli or sono sui disegni di Fischer von Erlach. Gli attori della Josefstadt venerano Reinhardt riconoscendone la perizia e apprezzano le sue lodi più di quelle dei critici. Kurt Bois, l'impareggiabile comico che trionfa in una moderna interpretazione della decrepita ma sempre piacevole «Zia di Carlo», avendo Max Reinhardt assistito una sera alla rappresentazione senza rivolgere poi una paro-

la di riconoscimento all'interprete principale, gli scrisse questa letterina: « Molto egregio Professore, l'ho veduta tutta sera in palco e l'ho ammirata come ella merita. Suo devotissimo... ».

Certo, anche qui il teatro è malato e non potrà così facilmente superare la crisi che lo affligge. Ma il pubblico non se ne accorge neppure. Dei ventitrè teatri della Capitale ne sono aperti quindici, senza contare le sale da concerti; e ad ogni stagione gli araldi della pubblicità annunziano nuove creazioni degli autori di operette, attese con enorme interesse, poichè nella terra di Giovanni Strauss questo è ancor sempre il genere preferito, per quel suo miscuglio di allegria e di sentimento che tanto risponde al carattere dei Viennesi capaci di commuoversi (ma fino ad un certo punto) alle note del valzer « Il bel Danubio azzurro ».

L'amore che essi hanno per l'arte teatrale si manifesta in molti modi e anzitutto con un grande rispetto per gli autori e gli interpreti: i fischi sono rarissimi e quando un lavoro viene accolto con disapprovazioni vivaci i giornali parlano di scandalo. Ma la curiosità della popolazione non ha limiti e invade anche la vita privata degli attori preferiti, che sono moltissimi poichè nei teatri di Vienna recitano e cantano milletrecento artisti. Ad essi i giornali rivolgono domande imbarazzanti come questa: « — Quale fu l'avvenimento più spiacevole della vostra vita? » Oppure: « — Qual è stato il vostro primo amore? »

Fra le risposte, sulla cui sincerità non potremmo giurare, ve ne sono di molto carine. Un noto tenore si è schermito dicendo che da ventinove anni è felicemente ammogliato. Si vuole forse che egli distrugga questa felicità e la sua indiscussa autorità di capo famiglia sollevando i veli che ricoprono il passato? Mai non sia. E Lotte Medelsky, attrice del Burgtheater, racconta un gentile amore infantile sfumato, ahimè, all'improvviso un giorno che la fanciulla, avendo inavvertitamente insudiciato il bel vestitino nuovo, si buscò dalla madre una dose di sculaccioni e vide il suo piccolo eroe fuggire a gambe levate.

Il pubblico legge e si diverte perchè vuol bene ai suoi attori. Chi osasse disprezzare (e avrebbe torto) l'arte di comici popolari come l'esilarante Hans Moser, caratterista inarrivabile, la divertente Hansi Niese o l'eclettico Hans Thimig, figlio e fratello di artisti, passerebbe un brutto quarto d'ora.

Ma il maggiore alimento alle cronache lo danno i cantanti dell'Opera. Non passa settimana senza qualche episodio clamoroso o piccante. Piccante, si capisce, per il palato dei Viennesi. Famoso è

Rita Georg, l' « astro » più luminoso del teatro d'operetta nel costume della « Duchessa di Chicago », di Emmerick Kalmann.

rimasto il conflitto fra il soprano signora Jeritza e il contralto signora Olszewska, la quale, mentre cantava la parte di *Fricka* nella *Walkiria,* avendo udito la celebre collega mormorare contro di lei dietro le quinte, in un accesso di collera le lanciò uno sputo che andò a colpire un'innocente. A sipario calato seguì fra le due dive un duetto tutt'altro che edificante. Ora, a quattro anni di distanza, il conflitto che ebbe numerose manifestazioni successive, non è più così acuto e si dice che la signora Olszewska, che lasciò le scene dell' Opera di Vienna per quelle più redditizie di New York, abbia intenzione di ritornare sulle rive del Danubio.

Nel paese dei dollari si rifugiò anche Leontiew, il celebre mimo direttore del corpo di ballo, dopo un burrascoso pronunciamento delle ballerine che non volevano più saperne di lui. Fu sostituito due mesi fa dalla non meno celebre danzatrice russa Bronislawa Njinska, ma anch'essa, ahimè, ha già preso il volo non essendo riuscita ad ottenere il riconoscimento dei diritti d'autore per le coreografie di sua invenzione : secondo la signora Njinska ogni gesto, ogni sgambetto deve godere dei privilegi accordati alle opere dell'ingegno. E' un argomento sul quale si può discutere ; ma la direzione dell'Opera era di parer contrario e la danzatrice minacciò di andarsene. Solo più tardi si è accorta di aver fatto un passo falso poichè nessuno la trattenne.

Maria Jeritza e gli altri interpreti di « Una notte a Venezia », operetta di Giovanni Strauss, eccezionalmente rappresentata all'Opera.

All'ordine del giorno sono sempre le piccole animosità, i bisticci per la precedenza nell'uscire alla ribalta a raccogliere la messe degli applausi.

Da quanti lustri il tenore Alfredo Piccaver canta nel teatro del Ring? Ebbene, ogni sera uno sciame di entusiaste ammiratrici a caccia di autografi lo attende impaziente. Ma fra gli astri del teatro lirico il più ammirato è senza dubbio l'olimpico Leo Slezak, tenore « indistruttibile » come lo chiama un critico alludendo alla sua lunga carriera. Slezak è specialista in « Galgenhumour » o spirito patibolare. Qualche tempo fa acquistò una tomba per sè e per la famiglia e si recò a ispezionare il luogo per « fare la conoscenza dei futuri vicini di casa ». Durante le prove degli « Ugonotti », essendo stato energicamente invitato dal direttore a smetterla con i suoi motti di spirito che distraevano gli artisti, egli tornò il giorno dopo in cilindro e abito nero e al direttore che premuroso si apprestava a fargli le condoglianze, disse serio serio : « Non mi è morto nessun parente, ma se si uccide il mio spirito sono costretto a portare il lutto ». Slezak è membro onorario delle più svariate associazioni che fanno a gara per poter citare il suo nome nell'elenco dei soci. E poichè egli ama e alleva con grande cura cani, gatti e pappagalli, un bel giorno una delegazione gli annunziò che era stato nominato socio onorario della Società per la protezione degli animali. E tutti a rallegrarsi con il tenore, senza malizia. La sera stessa Slezak scriveva alla direzione dell'Opera pregando, poichè era cresciuto di peso, di mettere a sua disposizione due o tre cigni invece di uno nella scena del « Lohengrin ». Bisogna aver compassione delle povere bestiole.

ALBERTO BARGELESI

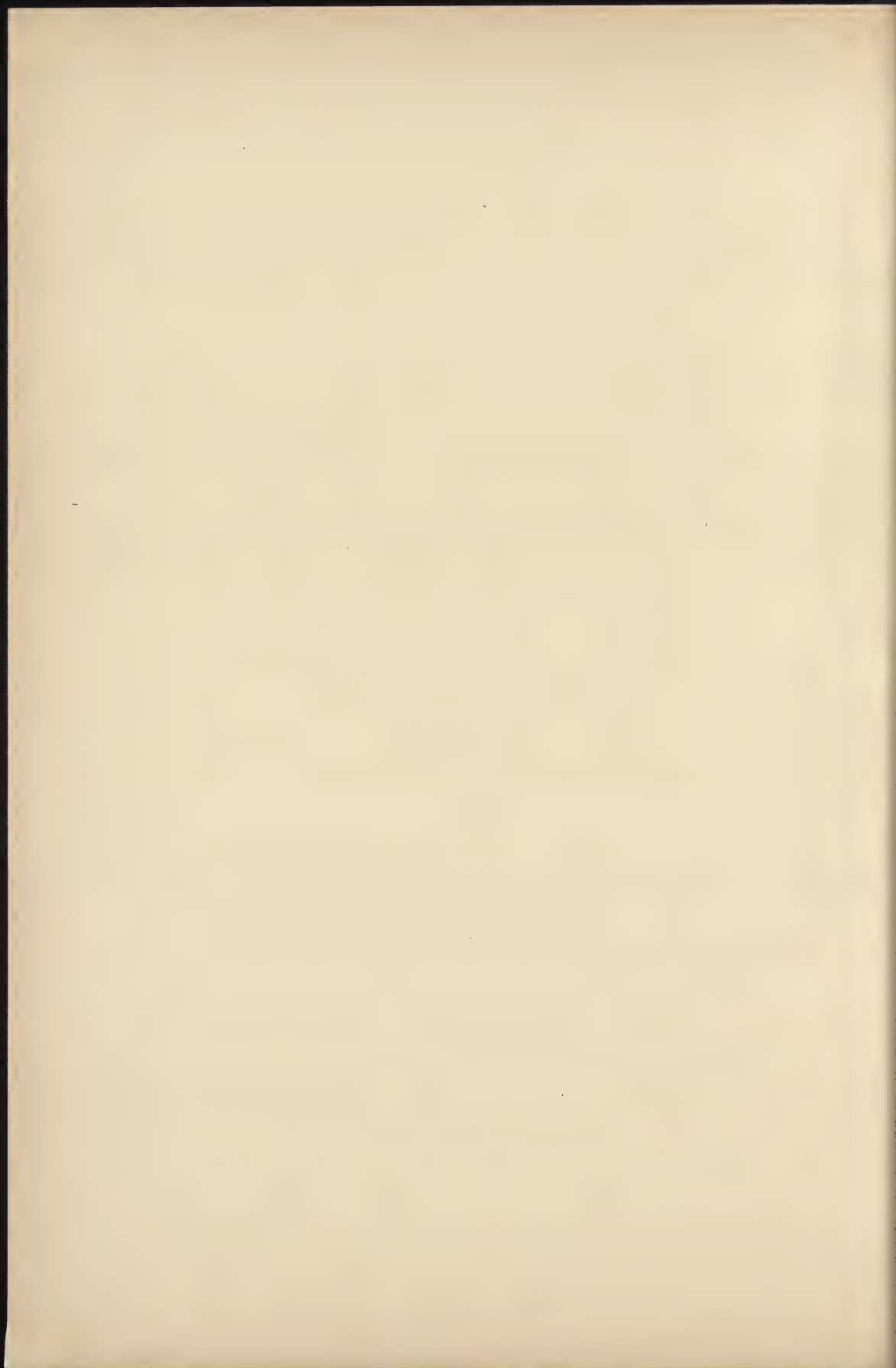
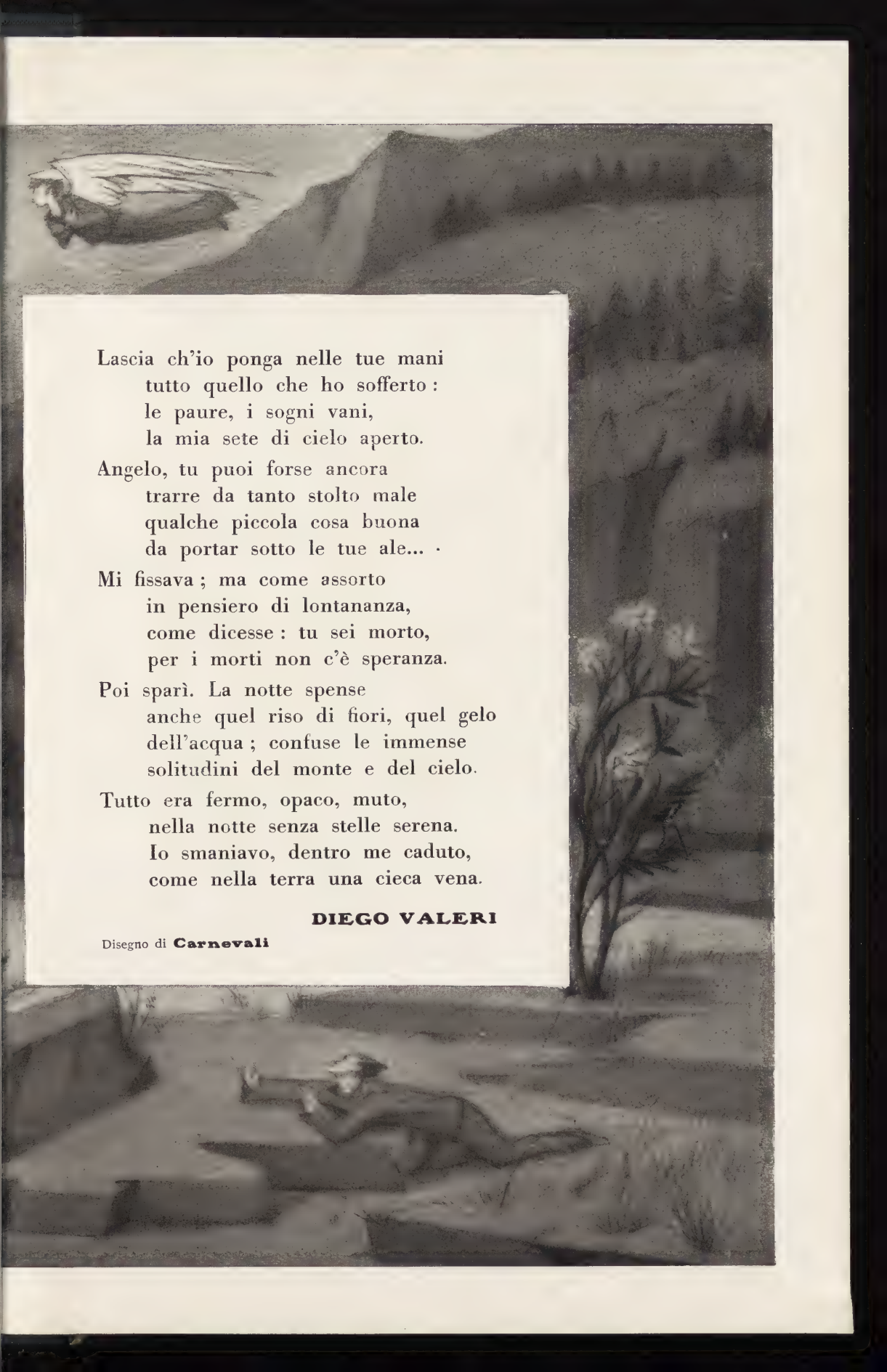
AGONIA DEL FAZZOLETTO ROSSO

Mosca, dicembre.

Dove i bolscevichi non hanno torto è nell'affermare che la Rivoluzione ha radicalmente mutate le sorti della donna russa. Non sussiste dubbio al riguardo. I vecchi Russi dicevano che bisogna usare con le donne come con le pellicce: batterle di tanto in tanto. Venne Lenin e sentenziò: « L'opera del Governo deve essere semplificata a tal punto da permettere anche ad una cuoca di dirigere lo Stato ».

Occorre non prendere alla lettera nè queste nè quelle parole. C'erano vecchi Russi che prendevano, dalle loro mogli, vigorose legnate; e nella Repubblica dei Soviet le cuoche, pur chiamandosi « lavoratrici della cucina » non hanno cambiato mestiere. Ma la Rivoluzione proclamò l'assoluta eguaglianza dei sessi; e le fanciulle di Mosca in un impeto d'entusiasmo chiusero le treccie in un fazzoletto rosso.

Non si saprebbe tuttavia dire se il sesso debole abbia oggi in Russia un'influenza maggiore di quella che aveva sotto l'antico regime. Quando avviene di discutere delle conquiste che la Rivoluzione ha assicurato alla donna, vengono messi avanti fatti e cifre. Nessuna attività sociale è vietata alle cittadine della U. R. S. S. Una di esse rappresenta il proprio Paese presso una Corte straniera, e due mesi or sono fu condotta alla Reggia Svedese nella « carrozza delle sette virtù » che finora non aveva mai ospitato se non uomini, e che non pensava certo di dover ospitare le sette virtù della signora Kollontai rimaste miracolosamente integre dopo molti anni di vivace esistenza. Vi sono donne nell'esercito rosso; gli uffici delle grandi città sono pieni di impiegate; e non mancano le direttrici di fabbrica e le presidentesse di grandi cooperative statali. Centocinquantamila donne sono nelle file del partito che detiene il potere, altrettante sono membri dei

Donne siberiane al Congresso bolscevico.

<u>COME INTENDO IL TEATRO</u>

di Cécile Sorel

da "La Lettura" del maggio 1931

Lascia ch'io ponga nelle tue mani
tutto quello che ho sofferto:
le paure, i sogni vani,
la mia sete di cielo aperto.

Angelo, tu puoi forse ancora
trarre da tanto stolto male
qualche piccola cosa buona
da portar sotto le tue ale... ·

Mi fissava; ma come assorto
in pensiero di lontananza,
come dicesse: tu sei morto,
per i morti non c'è speranza.

Poi sparì. La notte spense
anche quel riso di fiori, quel gelo
dell'acqua; confuse le immense
solitudini del monte e del cielo.

Tutto era fermo, opaco, muto,
nella notte senza stelle serena.
Io smaniavo, dentro me caduto,
come nella terra una cieca vena.

DIEGO VALERI

Disegno di **Carnevali**

COME INTENDO IL TEATRO

Prima di lasciare l'Italia che l'ha accolta con tanta simpatia, Cécile Sorel, l'ambasciatrice ufficiale della « Comédie Française » e della grande tradizione scenica francese, ha dato alla « Lettura » questo articolo, in cui vibra tutta la sua passione d'artista, la sua fede nella Bellezza e nello Stile.

Ricordi di teatro? Sono i ricordi di tutta la mia vita dacchè, giovinetta, mi dedicai all'Arte, contro la volontà, s'intende, della famiglia. Da allora non ho vissuto che per il teatro. E poi, per teatro non ho inteso che la Comédie-Française. Si dice che è il tempio della tradizione; e si chiama la Regina del Passato. Ma c'è veramente un passato e un presente per il tempio della perfezione e dell'immortalità?

Del resto potremo anche parlarne, del presente. Mi si rimprovera infatti di non amare il teatro moderno e le nuove scuole; ma si eccede nell'attribuirmi un'opinione per partito preso. Se non ho avuto la fortuna di trovare, per me, dei lavori nel teatro d'oggidì, non intendo negare che vi siano degli autori pieni di ingegno: se non sento in certe opere moderne l'elaborazione del genio, può darsi che mi inganni l'impressione che ho, di una tendenza al teatro frammentario, fatto in fretta, nel quale nulla è approfondito e finito, e nessuno stile è raggiunto o conservato in confronto al teatro classico che amo: da Molière a Daudet. E lo amo perchè esso rappresenta lo sforzo e la coscienza artistica del genio, perchè i caratteri e i sentimenti vi hanno le espressioni più perfette in figurazioni di bellezza, di bontà, di generosità: qualcosa che non è predica ma esempio, che non è arido ammonimento ma modello luminoso. E quando si vive nella perfezione non si ha voglia di uscirne.

La Comédie-Française è una istituzione unica al mondo, nella quale è custodita la perfezione dei capolavori del genio; anzi, più che custodita, essa è tenuta viva nell'anima nostra (di noi attori) perchè ne sia alimentata l'anima del popolo. E' difatti una missione di bellezza e di umanità che il teatro deve compiere.

I popoli hanno sete di bellezza; e soltanto la conoscenza e l'amore di essa possono dar loro la coscienza dell'ordine e della civiltà.

Nel grande disordine morale che ha seguito la guerra è stato avvertito in ogni paese il disorientamento o l'abbattimento spirituale delle folle. Perchè le masse avevano perduto il senso della bellezza morale che ha i suoi modelli di umana perfezione nel teatro.

Ricordo che, durante la guerra, non si risparmiavano conforti, carezze e *bonbons* a coloro che al fronte combattevano per noi; ma finita la guerra, quella grande massa è stata abbandonata a se stessa; e alla rieducazione delle anime all'ordine, all'armonia, alla solidarietà umana sono mancati i contributi dell'arte che sarebbero qualcosa come dei *bonbons* morali.

Io giudico dall'affluire del pubblico agli spettacoli di pura bellezza spirituale che il suo desiderio di riavvicinarsi al Teatro (che è umanità nella sua espressione più complessa) è intenso, diffuso, generale: e penso che non si faccia mai abbastanza per secondarlo, fino a imporgli la Bellezza, quando sia necessario, nei momenti di smarrimento; mentre si è lasciato, purtroppo, attraverso il cinema e spettacoli di ordine inferiore, che si allettassero i suoi istinti peggiori. Ma io so che quando interpreto *Marion Delorme,* il pubblico popolare, che ha magari sostato per ore all'ingresso del teatro sotto la pioggia o la neve, è affascinato dalla grandiosità dei sentimenti che agitano la protagonista: l'amore e il sacrificio si presentano in forme sublimi, che hanno una potenza incal-

colabile di suggestione: la redenzione per l'amore. Che cosa di più grande?

Ebbene, io ho vissuto in questa fede: che il teatro debba educare, che abbia la dignità di una cattedra, dalla quale non si fanno sermoni, ma si rivela in bellezza l'eterna verità dei sentimenti più nobili. La Comédie-Française è nata da questa fede; ed è vissuta e vive in questa fede, che unisce tutti noi che vi lavoriamo in uno stesso entusiasmo.

Dicendo questo non intendo parlare soltanto del popolo francese ma di tutti i popoli civili, alla sorte dei quali presiedono nel mondo forze imponderabili ma potentissime che li tengono vivi. Riassumo queste forze nel concetto di Bellezza, che domina le razze e le nazioni.

Quando siamo stati in Inghilterra, a Oxford e a Cambridge, a recitare agli studenti il *Misanthrope*, abbiamo sentito di compiere una rivelazione di bellezza non paragonabile allo studio del capolavoro sui banchi della scuola: di aver reso la vita all'opera di un genio, che per essere nato in Francia non è meno universale. Così il sentimento della bellezza è comune a tutti i popoli che hanno una civiltà: di cui la bellezza è appunto la forza vitale.

L'Italia, come la Francia, ha un così augusto patrimonio di civiltà e di bellezza che ritengo queste idee elementari di comune comprensione anzi di comune sentimento, perchè credo che esse siano la forza stessa, misteriosa e irresistibile, che ristabilisce sempre, o prima o poi, l'equilibrio negli spiriti accasciati dai grandi cimenti della storia. Forza d'intelligenza e di amore, di cui l'Italia può vantare un esempio mirabile nell'Uomo che il mondo intero le invidia. Nelle mie recenti peregrinazioni ho avuto, in tutti i paesi che ho attraversati, la testimonianza spontanea e sicura di questa ammirazione e di questa invidia per l'uomo che ha saputo intendere il suo popolo, e amarlo, e farsene amare. Quando ama, un popolo obbedisce; perchè sa che il primo ad amare è colui che lo comanda. E allora tutto si ricompone nell'ordine e nell'armonia e la vita reale si riaccosta alle grandi immagini delle creature d'arte, quali il genio le ha volute: integre, complete, perfette per essere ammirate ed amate: ideali.

Ecco perchè amo i classici del teatro.

Oh, siete pur voi, Corneille, Racine, Molière, Hugo i maestri immortali di Augier, di Dumas, di Sardou, di Daudet, i creatori delle opere eterne che ci rivelano nell'arte l'essere umano

Il più recente ritratto di Cécile Sorel.

nella pienezza della sua coscienza e delle sue passioni, nella perfetta armonia della forza e della bontà, della verità e dell'amore!...

E se dal teatro inteso come opera letteraria passiamo a considerare il teatro inteso come opera scenica, questo insegnamento ha avuto in Italia una fioritura spontanea e indimenticabile. Se noi abbiamo in Francia lo Stato che sovvenzionando la Comédie-Française ci mette in condizione di poter adempiere con metodo alla più alta funzione sociale nella educazione estetica e morale del popolo, voi Italiani potete vantare una pleiade di artisti che han potuto fare qualcosa nello stesso senso, per il vostro paese, col solo loro genio. E una, al di sopra di ogni altro, ha insegnato a tutti noi e come si ama e come si vive il teatro: la Duse.

Fin dalla prima volta che venne a Parigi ella fu una rivelazione di bellezza e portò seco una rivoluzione d'arte. (E diceva, negli anni di poi: « Non avrò annoiato a lungo il mio paese, poichè dall'età di trentasei anni ho sempre recitato all'estero! »)

La ricordo con infinito rimpianto e con infinita ammirazione. La ricordo in un albergo milanese dove ero discesa anch'io. Quando seppe che ero là, mi mandò a dire che stava male, e che mi avrebbe vista volentieri. La commissione era fatta con l'invio di un fascio di magnifiche rose. Le feci chiedere un appuntamento a suo comodo. « Venite subito », mi fece rispondere. Andai. Stava davvero male. Era nel momento più doloroso del suo abbattimento fisico e morale (dal quale poi si riebbe per l'ultima meravigliosa fatica d'arte). Naturalmente, appena mi vide, con la sua forza sovrumana di spirito e di volontà parve trasfigurarsi, e riassumere quella bellezza divina che affascinava: nessuno riuscirà mai a ridire quanto era bella, quanto erano splendenti i suoi occhi e sovrane le sue mani. Mi disse subito le cose più affettuose e lusinghiere come sapeva dirle lei, in parole che erano un dono di luce. Ella illuminava tutto.

— Vi ho sentita recentemente a Parigi nella *Rencontre*; mi siete piaciuta. Avevate in voi qualcosa che superava molto la vostra parte. Eravate molto più su delle parole che avevate da dire: e per quel qualcosa di più, di più su, di più in là, vi ho ammirata. Avete la radiazione: è questo il segno di quel « di più » che c'è negli artisti; ed è la fede nell'arte, la forza di vivere la nostra vita di scena... quella vita che io non posso più vivere. Sono finita. *Io non sono più tutte le donne che sono stata, mentre esse sono ancora vive... tutte, dentro di me*: prepotenti, turbinose, tumultuose; e mi tormentano e mi straziano perchè vorrebbero uscire, vorrebbero ritrascinarmi sulla scena dove io non posso reggermi più. Bisogna che io le uccida in me, quelle creature vive... — E aveva gli occhi pieni di lagrime; ed era bella come una madonna.

Io ricordo questa visione di bellezza e di dolore, queste parole di spasimo e di religione d'arte, ogni volta che sento dire da qualche attore d'oggi, convinto di dare all'arte abbastanza di sè: « So benissimo la mia parte a memoria »... Oh, sapere la parte... è ben poca cosa. Bisogna che essa entri nei nostri nervi e nel nostro sangue, che inondi tutto il nostro essere, per poterne uscire poi in parole, *in quelle parole,* come se fossero nostre, come se venissero fluide e facili dal più profondo dell'anima. E questo non si ottiene se non con la dedizione di tutta la vita e di tutto il

cuore e di tutta la mente al Teatro; per fare che la vita scenica diventi prima automatismo, per essere poi poesia. Certo, è più facile « vedere » l'automatismo; ma a questo si devono i piccoli incidenti, per lo più comici, della vita scenica. Una volta nella *Bisbetica domata* mi accadde che, nel prendere con foga lo slancio per l'entrata in scena rapidissima al primo atto, scivolai e anzichè cadere in scena andai a finire in platea. Non so come non mi uccidessi. L'incidente mi valse molte premure e dimostrazioni affettuose, ma una fu significativa fra tutte. Annunziata la replica della commedia dopo qualche giorno, si presentò al botteghino dei biglietti un signore inglese per prenotare una poltrona. Gli fu dato da scegliere sulla pianta del teatro, — Fatemi la cortesia, — disse, — di darmi quella poltrona di prima fila sulla quale va a cadere la signora Sorel! — Tanto la cosa gli era parsa naturale.

Sapho è un dramma che recito con molto entusiasmo, ma per me ricco d'incidenti. Anche poche settimane or sono ci feci una caduta. Non fu la prima. Un'altra volta, al primo atto, il mio compagno che deve prendermi nelle braccia per portarmi, folle di passione, per una breve scala nella stanza vicina, urtò in una sedia, e cadde lungo disteso in scena con me addosso: io non mi feci nulla, ma egli si slogò un polso. Le parole che dovevamo ancora dire, le dicemmo per terra con una passione che la caduta e il dolore resero straordinariamente espressiva. Fu un grande successo... di naturalezza! Invece il successo era dovuto semplicemente a quel senso di disciplina scenica, diventato una seconda natura, che ci obbliga a « restare in situazione » anche nelle circostanze più penose.

Tutto questo è scuola, è pratica, è esercizio, ed è anche tradizione; ma è la parte materiale, e in un certo senso grossolana, che è necessaria per assurgere alla vita d'arte, alla pura effusione dello spirito nelle espressioni della più fulgida poesia. Ma è anche questa tradizione, questo stile, questo rispetto religioso per le opere del genio ciò che ci permette di assumere il compito gravissimo, e splendido, di rivelarle al popolo. E ho sempre veduto che il pubblico ce ne dimostra la più viva riconoscenza. Perchè sente che, dopo il genio, è lui quel che amiamo di più.

CÉCILE SOREL

Cécile Sorel in Fedra.

I Gauchos, i centauri della Pampa, in una vivida descrizione di Fraccaroli: come vivono, come faticano, come galoppano e cantano.

Su dall'orizzonte della pampa infinita si leva una nuvola di nebbia nel sole accecante, una nuvola immensa. Arresto il cavallo e dico a Don Fabio:

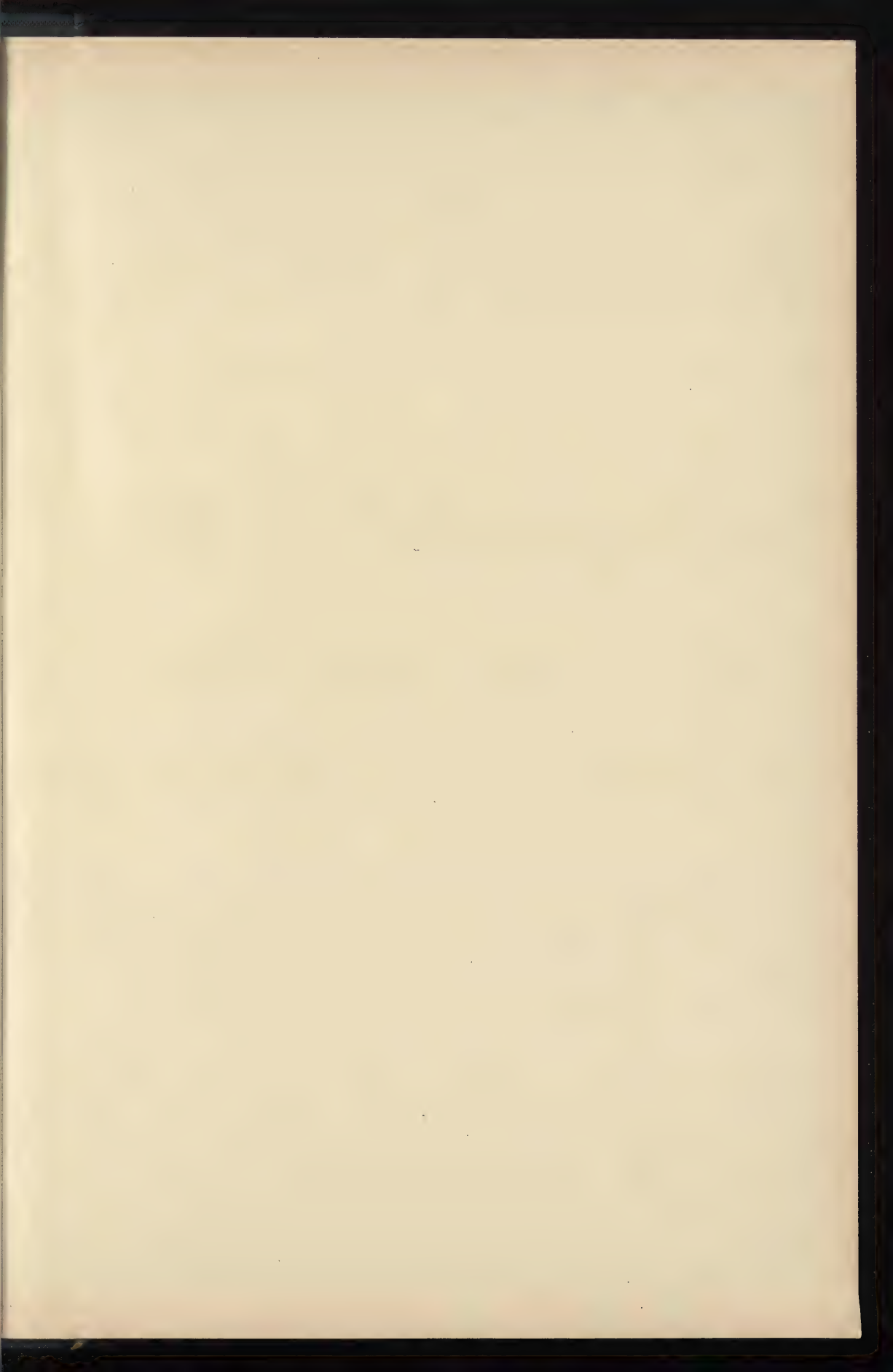
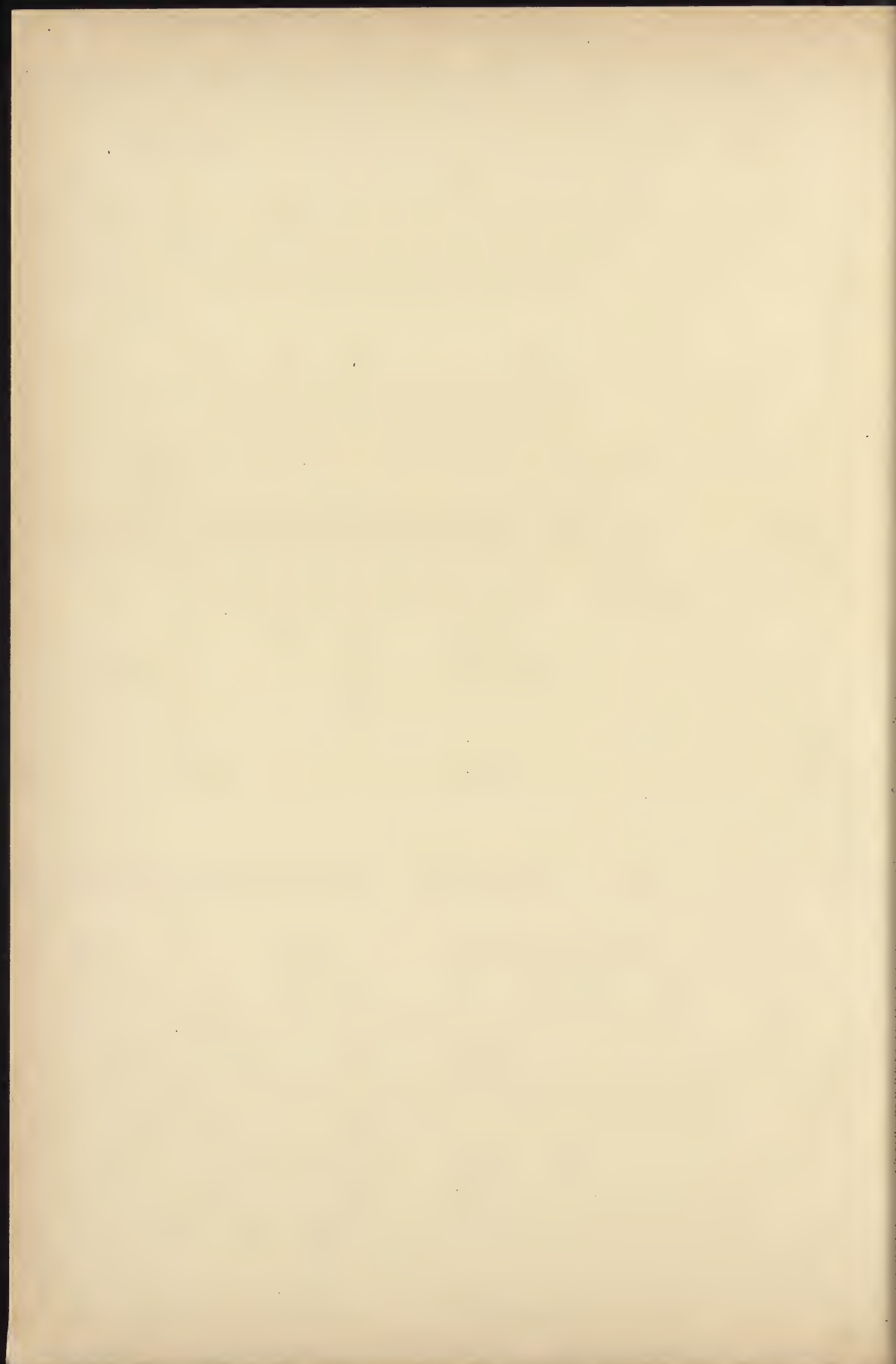
— Viene il vento cattivo.

Don Fabio guarda con occhi socchiusi per meglio distinguere nel barbaglio del sole:

— Non è vento, dev'essere il polverone sollevato da una « tropa » di animali.

Cavalca accanto a noi Ricardo, uno dei gauchos della estancia.

— Devono essere gli uomini di Las Rosas, accompagnano le mandrie verso i pascoli del Sud. Vado a vedere, padrone?

E già sprona il cavallo, impaziente di galoppare. A che servirebbe es-

DAL COPIONE ALLA RIBALTA

di Tatiana Pavlova

da "La Lettura" del maggio 1931

di qui... e a cui i marocchini possono tirare da un giorno all'altro un colpo di carabina!

ARSENIO — Che glielo tirino subito!

INES — Ma nossignore!

ARSENIO — Ma guarda questo demonio di cugino che salta fuori quando c'eravamo già quasi messi d'accordo!

INES — Molto comodo per voi!

ARSENIO — Mi avete detto che è lanciere della Regina?

INES — Sì, un lanciere molto bello e molto buono.

ARSENIO — E si trova nel Marocco?

INES — Sì, è là nell'inferno: dovrebbe essere a Melilla.

ARSENIO — Dovrebbe essere?

INES — Sì. Ma, per disgrazia, non è in alcuna parte.

ARSENIO — Come? Non esiste?

INES — Non esiste: l'ho inventato io. Non si può trovare un cugino bello e lanciere, lì per lì...

ARSENIO (*respirando con gioia*) — Ah, che felicità! Mi avete tolto di dosso non un lanciere, ma un intero reggimento! E perchè questa burla?

INES — Credete forse che si possano prendere sul serio le vostre teorie amorose? No, Arsenio, no: codeste teorie non hanno fondamento alcuno; non rispondono ad alcun palpito del cuore; sono cose di fantasia, frivolezze, spiritosaggini di cattiva lega. Il giorno in cui vi troverete di fronte a una donna che sia capace di farvi innamorare per davvero, vedrete come tutte codeste cose cadranno, andranno in fumo... se non sarete voi stesso che, vergognoso, le scaccerete. Allora sì, allora sì che parlerete col cuore in mano; ma non sarà più col cuore vostro, bensì con quello di « lei ».

ARSENIO (*turbato*) — Ines, amica mia, deve essere proprio così, come voi dite, perchè comincio a comprenderlo, a sentirlo, quasi... Mi trovo forse davanti alla donna che potrà realizzare in me questa trasformazione, questo miracolo? Che mi convertirà in un uomo costante? Che riuscirà a farmi amare una sola? Mi trovo forse davanti a questa donna?

INES — Credo di no.

ARSENIO (*con passione*) — Come no?

INES — Me l'avete domandato in un modo, come se mi dovesse parer di sì.

ARSENIO — Rispondetemi non evasivamente.

INES — Come potrei altrimenti? A tali domande, se qualcuno deve rispondere, questo siete voi. (*Si ode un campanello*) Debbo andare in scena.

ARSENIO — Non ve ne andate, ora!

INES — Come posso fare? Fino a che non mi capita il premio grosso della lotteria... in un modo o nell'altro... Ma prima vi voglio dire una battuta della commedia che stiamo provando.

ARSENIO — Chi? Voi e io?

INES — No, in teatro.

ARSENIO — E che c'entra, nel nostro caso?

INES — Voi stesso giudicherete: « Il cuore e il pensiero vivono nell'eterna ansia di separarsi. Ma la verità è una sola e risplende di luce viva, nel momento in cui il cuore pensa e la testa sente... »

(*Arsenio la guarda estasiato. Ines, sorridendogli, va verso la porta del camerino, mentre cala la tela.*)

SERAFIN e JOAQUIN ALVAREZ QUINTERO

Disegni di **E. Sacchetti**

Traduzione di **G. Beccari**

DAL COPIONE ALLA RIBALTA

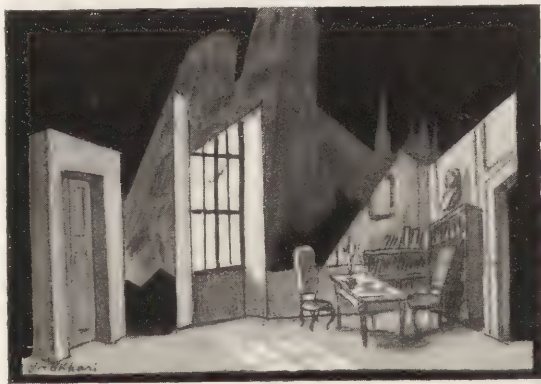
CHE COSA VUOL DIRE: METTERE IN SCENA? TATIANA PAVLOVA ESPONE TEORIE ED ESPERIENZE INTORNO A QUEST'ARTE NUOVISSIMA, CHE, GIOVANE ANCORA TRA NOI, HA GIÀ DATO ED È DESTINATA A DARE, IN FUTURO, FRUTTI FECONDI.

Mi sembra che oggi, in Italia, non ci si renda, comunemente, un esatto conto del significato dell'espressione: messa in scena di un lavoro teatrale. Il pubblico e anche una parte della critica intendono per lo più per messa in scena quello che ne è il lato puramente esteriore: scenari, costumi, effetti di luce. Le funzioni del direttore, che è il nuovo creatore del teatro odierno, sarebbero limitate, secondo la falsa idea dominante nel pubblico, alla parte esteriore, visiva, dello spettacolo. Tutti i direttori stranieri che vengono in Italia si sentono domandare: « Voi mettete in scena la tale o tal altra commedia; dunque, voi disegnate per essa le scene e i bozzetti dei costumi? » Quando si legge, nel resoconto critico di uno dei principali quotidiani, a proposito della « Sete di Dio » di Alessi: « Bella la messa in scena del pittore Abkhasi », si intende subito quanto il critico sia lontano dalla esatta comprensione della espressione « messa in scena », senza contare che non ha certamente avvertito il significato di quanto era scritto chiaramente nel programma: « Messa in scena di Tatiana Pavlova, scenari e costumi secondo gli schizzi di G. Abkhasi ».

L'arte della messa in scena, ossia l'arte del direttore, sta completamente a sè, come un'arte indipendente da tutte le altre che pure concorrono alle espressioni sceniche, e delle quali si serve; è un'arte di un genere tutto proprio sorta nel teatro moderno. In paesi eminentemente teatrali, come la Russia, e, più ancora, la Germania, l'arte del direttore ha raggiunto un grande sviluppo culturale e tecnico, e ha già la sua storia e le sue teorie fondamentali. In Germania, soltanto nell'ultimo decennio, sono stati pubblicati a diecine i volumi riguardanti la messa in scena, tra i quali il celebre libro di Carlo Hagemann, e numerose storie della direzione scenica, dai più antichi tempi sino ai nostri giorni, fra cui uno dei migliori libri di Wind.

Nell'America del Nord si insegna, in molte Università, la teoria del teatro, e si fanno corsi di storia e lezioni di teoria della messa in scena. In Russia, una pleiade di direttori, come Stanislavski, Nemiròvic-Dàncenco, Meierhold e Vachtangov elevarono l'arte direttoriale ad altezze irraggiungibili. E anche l'Italia, in altri tempi, diede senza dubbio un grande impulso allo sviluppo di quest'arte, e basterà che io ricordi quanto Eleonora Duse per i drammi di Ibsen, ed Ermete Novelli per quelli di Shakespeare, si curarono della messa in scena non solo per interpretare le loro parti, ma anche per esprimere lo spirito di ciascun lavoro. Questo concetto seguirono anche Emma Gramatica e in modo più organico Virgilio Talli.

Purtroppo, in quest'ultimo periodo di tempo, il teatro italiano, sotto l'influenza di diverse circostanze, sia per la necessità delle Compagnie, di mutare continuamente città e teatri, sia per le condizioni materiali del loro lavoro che le costringono ad attirare sempre il pubblico adattandosi ai suoi gusti, sia infine per la limitata cultura degli artisti, ha ridotto la messa in scena ai soli elementi esteriori. Tantochè i miei primi tentativi di dare un concetto direttivo complesso ed armonico alla messa in scena degli spettacoli, i miei inviti a direttori di scena stranieri a recarsi in Italia, incontrarono in principio piuttosto dell'ironia, nel mondo teatrale, come fossero capricci o eccentri-

Bagliori rossi dell'incendio rivoluzionario: Robespierre ascolta gli urli del popolo.

« La sete di Dio », 2° atto.

città. Ma recentemente quasi un soffio nuovo cominciò ad essere sentito anche dietro le scene delle Compagnie drammatiche italiane: molti fanno ancora, è vero, qualche concessione a queste nuove esigenze dei tempi, senza un'intima convinzione, ricorrendo alla messa in scena come ad un più efficace mezzo di richiamo per il pubblico. Ma vi sono artisti giovani presi dalla novità delle idee e dei criteri dell'arte scenica moderna, e io sono convinta che fra non molto l'Italia produrrà ottimi direttori atti a rinnovare il suo teatro.

Ancora vent'anni fa, nel primo Congresso dei direttori a Mosca, Stanislavski così riassunse e definì l'arte della messa in scena: « L'arte del direttore consiste nel rivelare, dinanzi agli occhi del pubblico, tutto ciò che si cela sotto le parole dell'autore, nel rivestire lo scheletro, che l'autore ci dà, di carne, di sangue, di vita, e di una forma appropriata. Un direttore drammatico deve lavorare come un di-

Un fascio di luce avvolge la donna, mentre le sue stesse parole illuminano il mistero dell'anima sua.

rettore d'orchestra lavora intorno a uno spartito, approfondendone lo studio e interpretandolo secondo la propria individualità, illuminandolo in tutte le sfumature. Il direttore è l'intermediario tra la scena e lo spettatore: egli deve dare armonia a ciò che si produce sulla scena, creando di nuovo, riplasmando, col suo temperamento e perfino con le sue ideologie, l'azione scenica ».

« Giorno d'ottobre ». Scena fissa.

Se il pubblico sapesse, diceva Stanislavski, quale differenza corra fra l'esemplare della commedia che noi riceviamo e la sua realizzazione scenica, capirebbe chiaramente quale immenso lavoro compiano i direttori odierni. In realtà, oggi, tanto in Russia dai direttori da me nominati, quanto in Germania da Reinhardt, da Essner ed altri, si dà alla messa in scena un valore che per se stesso è grandissimo rispetto al complesso dell'arte teatrale, cosicchè gli « eroi » dello spettacolo non sono il tale attore o la tale attrice, ma questo o quel direttore.

Io non posso qui analizzare diffusamente i criteri delle diverse scuole direttoriali, nè trattare la questione generale dei limiti entro i quali deve svolgersi il potere del direttore, se cioè egli abbia il diritto di correggere l'autore, e se abbia diritto di vita e di morte (scenica, si capisce) sugli attori, e neppure parlerò dei diversi metodi costruttivi della messa in sce-

na, perchè tutto ciò mi porterebbe troppo lontano dai confini di un articolo; ma tenterò di dimostrare, con alcuni esempi tratti dalla mia esperienza, quanto finora ho esposto.

Come metto io in scena una commedia? Anzitutto, leggo il lavoro propostomi, e cerco, attraverso questa prima lettura, di rendermi conto dell'effetto che esso potrà avere sul pubblico, non già rispetto alla mia parte, qualunque sia la sua importanza, ma a tutta l'opera nel suo insieme. Con ciò, spiego il fatto per cui spesso io metto in scena una commedia nella quale non sono affatto protagonista. Scegliendo un lavoro che io stimo interessante dal lato letterario, e corrispondente alla linea del mio gusto artistico, cerco di rendermi evidente quale dovrà essere l'opera mia direttiva e il modo col quale va trattata la commedia. Giacchè un lavoro teatrale può essere rappresentato in diversi modi e con diversi metodi: secondo il principio realistico, o con un criterio sintetico, o... altrimenti.

Una delle ultime produzioni da me poste in scena è stata quella di Rino Alessi, « La sete di Dio », lavoro storico, come si sa, la cui figura principale è Robespierre. In un lavoro storico si possono seguire due criteri, e quindi due sistemi: il primo, puramente storico, concreto, nel quale le figure e gli eventi debbono venire rievocati nei più fedeli e minuti particolari, e subire la piena schiavitù della copia da vecchie stampe e documenti « dell'epoca »; ma a me sembra che questo metodo sia ormai invecchiato, e convenga piuttosto ai musei che ai teatri. Pochissimi teatri possono oggi permettersi quel minuzioso lavoro preparatorio e quella ricchezza di mezzi che erano a disposizione del Teatro Artistico di Mosca, nella messa in scena del « Giulio Cesare » di Shakespeare, o della Compagnia Stabile del Duca di Meiningen per quella del « Wallenstein » di Schiller, per la quale ricchezza il valore di riproduzione storica poteva avere una grande importanza, ma soverchiava il valore artistico dell'opera. Non avendo mezzi eccezionalmente ricchi, e volendosi perdere dietro la puntigliosa fedeltà storica, si cade spesso in una espressione scenica che somiglia a una meschina e volgare oleografia, la quale, invece di portare il pubblico all'esaltamento lirico, lo porta al riso; perciò, nella messa in scena dell'opera di Alessi, ho scelto una seconda via; intendo dire, la forma sintetica, senza la ricerca dell'esattezza puntigliosa. Ho cercato invece, col tratto largo e con la maschera, di dar corpo al dramma di Robespierre aiutandomi con la musica, con gli echi della Marsigliese, col movimento delle masse sulla scena, per esprimere il senso del terrore e della morte incombente, il brivido e il fremito della « sete di Dio ». Credo di esservi riuscita, ma, per arrivarci, ho dovuto leggere parecchi volumi su Robespierre.

Le ombre del passato incombono sui personaggi. « La fuga », 3° atto.

Un altro esempio: ho messo in scena il lavoro di Kaiser, « Giorno di ottobre ». Avevo veduto questo dramma in Germania, ove era stato rappresentato con la solita messa in scena che figurava un salotto; orbene, lavorando alla mia messa in scena, ho sentito che era necessario dare rilievo al profondo senso umano del dramma, a quel

senso di altezza e di eternità che è l'essenza del lavoro stesso. Perciò, la mia messa in scena fu delle più severe, consistendo in due sole poltrone senza alcun oggetto ornamentale, riducendo i gesti degli attori al minimo: in questo modo, mi è stato possibile creare quell'atmosfera di austerità che era necessaria a concentrare l'attenzione degli spettatori sull'intima sofferenza dei personaggi, ciò che non è molto facile ottenere ai nostri giorni, in cui il pubblico non chiede al teatro che un futile divertimento.

Quando metto in scena un lavoro, cerco di figurarmelo da due punti di vista: dal punto di vista che riguarda i miei artisti, ossia sotto l'aspetto scenico, e da quello degli spettatori, ossia della sala; e immagino le scene l'una dopo l'altra, come si svolgeranno dinanzi al pubblico, e sento spesso che certe situazioni vanno rinforzate con qualche mezzo scenico.

Il direttore moderno deve molto valersi dell'aiuto del pittore, del musicista, dell'elettricista, ma deve essere solo a immaginare e costruire, e tutti gli altri non devono che eseguire i suoi ordini. La musica specialmente, con gli effetti delle sue varie tonalità, può molto aiutare il direttore.

Cornelia.
Maschera di T. Pavlova nella « Sete di Dio ».

Ho posto in scena la « Fuga » di Duvernois: al primo atto ho sentito che bisognava rinforzare con qualche cosa la scena tra il marito e la moglie, quando egli si dispone a lasciarla per la convinzione di essere colpito da una malattia mortale. E ho fatto scoppiare dietro le scene un temporale con lo scopo di sostenere la recitazione mia e del mio compagno e di portare lo spirito degli spettatori ad una tensione angosciosa per l'attesa della incombente catastrofe. E così, al terzo atto, allorchè il marito inaspettatamente risanato ritorna, ma tra i due esseri la felicità di prima è ormai impossibile, perchè offuscata da un'ombra indistruttibile, io mi sono posta col mio compagno in modo che le nostre persone proiettassero sul fondo della scena due grandi ombre che si urtavano, in modo da creare col loro gioco una speciale atmosfera di irrealtà.

Per il nuovo teatro, il nuovo direttore deve avere l'attore nuovo. Questi deve porsi al livello dell'odierna cultura, avere un'alta preparazione tecnica, e una voce bene impostata e pronta a tutte le modulazioni, e possedere altresì l'arte di truccarsi non empiricamente, ma seguendo certe cognizioni anatomiche.

In Italia hanno avuto successo le mie « maschere », quelle da me ideate per me, la mia facoltà di mutare volto, figura, portamento, andatura, e ciò per il fatto che io unisco alla preparazione tecnica un coscienzioso studio della « parte » e del significato psicologico; e seguo gli stessi criteri non solo per la mia parte, ma anche per le parti degli altri.

Durante le prove cerco di impossessarmi della mia parte da tutti i lati, cerco di vedere dinanzi a me la figura che devo incarnare, e spesso, fino all'ultimo istante, ignoro io stessa i particolari della mia truccatura, ma sono sempre certa che, al momento in cui sarò seduta dinanzi al mio specchio, una intuizione affatto istin-

tiva mi detterà il modo preciso di assumere e di rivelare completamente la figura voluta.

Recentemente, a Roma, allorchè stavo truccandomi per il secondo atto della « Signora X », si trovavano nel mio camerino la signora Margherita Sarfatti, una delle più colte donne che io conosca, e la signora Piacentini: le mie parrucche erano già state ordinate, ma io non sapevo ancora ciò che avrei fatto della mia faccia. All'ultimo istante, vidi nel modo più chiaro la mia eroina, e mi accorsi di averla veduta bene, dalla gran meraviglia delle mie ospiti allorchè, sotto i rapidi tratti del lapis, il mio volto assunse la terribile maschera di una donna caduta nei più bassi strati della vita, e che vede la pace solo attraverso la mortifera nebbia dell'etere e della cocaina. Ma per farsi una maschera tale occorre, come ho detto, una lunga preparazione tecnica e psicologica.

Per me, uno dei danni del teatro italiano dipende da ciò, che molti si dedicano al teatro per pura combinazione, spesso senza alcuna inclinazione, semplicemente perchè non saprebbero che altro fare; inoltre agli attori non si richiedono cognizioni speciali, e neppure abitudini di elevata educazione sociale. Ora è necessario anzitutto rialzare il livello di cultura dell'attore, per rendere al teatro la seria importanza che sembra aver perduto.

« La Signora X ». Maschera di T. Pavlova nel 2° atto.

Il teatro può e deve servire come mezzo artistico di propaganda. E io sono convinta che la Duse, la Ristori, Salvini, Rossi, Novelli, tutti i giganti del teatro italiano del passato, hanno servito altamente l'Italia, ne hanno diffuso in tutto il mondo la fama ed il fascino con la stessa, se non con maggiore efficacia degli ambasciatori e dei diplomatici.

Ma bisogna ancora ripetere che il teatro è una cosa seria, e non per gli attori un mezzo di divertirsi, come non è, per il pubblico, una esposizione di bei nudi femminili. Io appenderei sempre, alle porte di tutti i camerini, le parole di Stanislavski: « Amate il teatro, e non voi stessi nel teatro ». L'arte esige la dedizione completa dell'artista. E penso di chiudere questo mio articolo con le parole che lo stesso Stanislavski rivolgeva agli attori del Teatro di Mosca: « Voi che volete entrare in questo regno, non dovete pensare che qui vi aspetti il divertimento e la vita leggera: no. Il Teatro esige da voi il più grande spirito di sacrificio e tutta la vostra esistenza: voi dovete essere i puri sacerdoti del fuoco sacro ».

Io non sono così ingenua da pretendere che tutti gli attori di domani siano altrettanti cavalieri del San Graal; ma sono convinta che già oggi il nuovo movimento nel campo della cultura accenni a trarre il teatro fuori dal presente crepuscolo, verso la gioconda luce del suo rinnovamento.

TATIANA PAVLOVA

Disegni di **G. Abkhasi**

LUNA PIENA
(Fotografia ottenuta dall'autore)

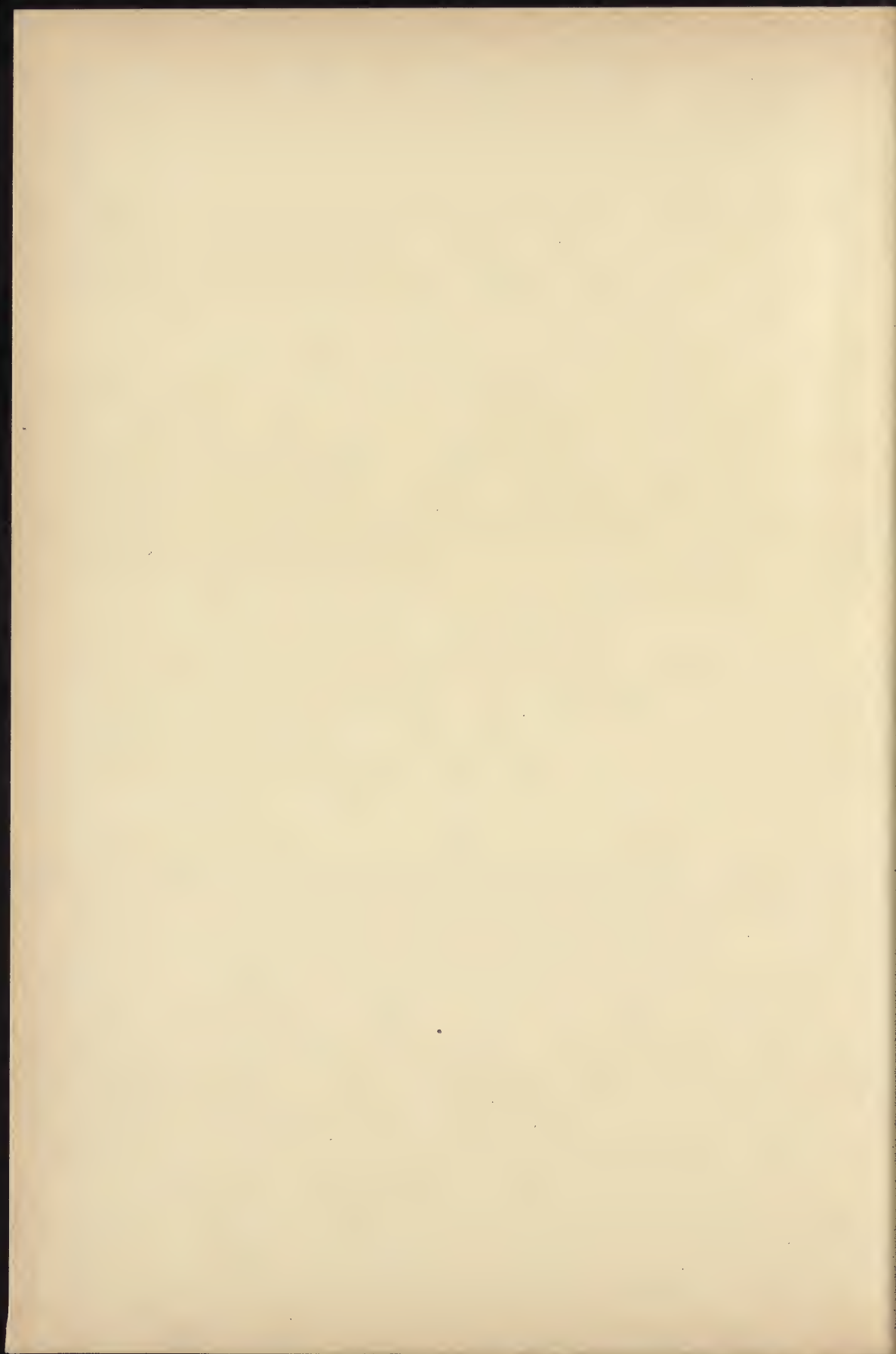
Le parti oscure sono i cosidetti mari, quelle chiare i continenti. La macchia circolare luminosa in basso è il cratere Tycho il cui diametro è lungo 87 chilometri.

LA LUNA, QUESTO PALLIDO E MISTERIOSO GLOBO CHE STA ALLE SOGLIE DEL NOSTRO, FU SEMPRE L'OGGETTO DEI DELIRI DELLA SUPERSTIZIONE E DEI SOGNI DELL'UTOPIA. ORA IL MISTERO È DISSIPATO. ED ECCO CHE LA SCIENZA CI CONDUCE COL SUO OCCHIO IMPLACABILE E COL SUO PASSO TRANQUILLO, A FARE UNA PICCOLA PASSEGGIATA IN QUESTO STRANO MONDO SENZ'ACQUA, SENZ'ATMOSFERA E SENZA SUONO.

Circa un secolo fa, sul finir dell'anno 1835, la questione dell'abitabilità della Luna, che fino allora aveva interessato la ristrettissima cerchia dei filosofi e degli astronomi, divenne, da un giorno all'altro, oggetto di discussioni animate, da parte del gran pubblico d'Europa e d'America. La Luna passò un quarto d'ora di celebrità popolare. Nei caffè, nei salotti, nei piccoli ritrovi non si sentiva parlare che della Luna. Le gazzette si aggiungevano al coro generale con la pubblicazione di articoli astronomici sulla vita, le fasi, le dimensioni, i movimenti della pallida Febea. Che era successo? Da che era stato provocato questo improvviso e diffuso interesse per il satellite della Terra?

Sul finir del 1835 era comparso a Parigi un opuscolo dal titolo *Découvertes dans la Lune,* in cui l'autore, gabellandosi per il noto e valoroso astronomo inglese Giovanni Herschel, rendeva di pubblico dominio le sensazionali osservazioni da lui fatte sulla superficie della Luna, con un potente telescopio, al Capo di Buona Speranza, osservazioni le quali gli avevano permesso di vedere sulla Luna cose... mai viste da nessun altro astronomo al mondo: eruzioni vulcaniche, pianure coltivate, varietà di vegetali, e, infine, i seleniti, gli abitanti della Luna cioè, divisi in tre categorie, i Vespertilli, gli Andro-seleniti, e i Castori.

L'opuscolo andò a ruba, e una nuova edizione ne fu ristampata nel 1836, mentre altre se ne fecero a Lione, a Bordeaux, a Le Mans, e in altre città della Francia. Fu tradotto in inglese (New York, 1836), in tedesco (Hamburg, 1836), e in italiano (Milano, Napoli, 1836) col titolo: *Pubblicazione completa delle nuove scoperte di Sir John Herschel nel cielo australe e nella Luna.*

L'astronomo Giovanni Herschel si trovava infatti, in quel tempo, al Capo di Buona Speranza, dove era giunto nel 1834, con lo scopo principale di completare l'esplorazione del cielo stellato australe iniziata da suo padre Guglielmo Herschel, in Inghilterra, in modo che dalle osservazioni sue e da quelle del genitore si potesse avere un quadro generale della distribuzione delle stelle su tutto il cielo, tanto nella parte visibile nell'emisfero settentrionale, quanto in quella visibile nell'emisfero meridionale. V'era quindi... almeno un elemento di verità in quell'opuscolo, il quale, composto di

A CIASCUNO IL SUO POSTO

di Tatiana Pavlova

da "La Lettura" dell'ottobre 1931

me-sco-la il ci-cla-min...... di tut-to il va-go suol........
... la gemma e gli è del suol...... se u-mi-le è chiognato pur li-
-ci-no al sol sboc-ciò.... gen---- til.....
bel ci-cla-min!............
dimin.
allarg.
rit.
a tempo
Meno
cresc.
pp
ppp
allarg... molto

DAL COPIONE
A CIASCUNO

TEMPI MUTATI VOGLIONO SPIRITO MUTATO, ANCHE NEL TEATRO. QUELLO CHE MOLTI ARTISTI CONTEMPORANEI NON HANNO ANCORA CAPITO, SECONDO LE IMPRESSIONI DI UNA CHE SE NE INTENDE.

Il primo e fondamentale elemento del teatro è naturalmente il lavoro drammatico, al quale il teatro, colla potenza dei suoi mezzi, deve dare vita, rivestendo di vivi ed espressivi colori il tessuto dell'azione. In questi ultimi tempi, caratterizzati dalla sempre maggiore importanza che assume la parte del régisseur, *è divenuto di moda far passare in secondo piano l'importanza dell'autore e delle produzioni teatrali.*

Il famoso mago della « messinscena », Reinhardt, nelle conferenze da lui tenute quest'anno a Riga — che costituiscono, si può dire, le sue confessioni di régisseur *— disse che il teatro è costituito da due elementi: attori e pubblico. L'autore fornisce soltanto lo spunto della creazione del* régisseur, *che è quella che si manifesta direttamente al pubblico. Secondo questo punto di vista, il* régisseur *si riserva il diritto di cambiare, completare e modificare il testo del lavoro che egli mette in scena. Assistiamo cioè ad un ritorno alla « Commedia dell'Arte », nella quale, del lavoro, esisteva solo la sceneggiatura che costituiva il canevaccio per la rappresentazione teatrale, e su questo canevaccio gli attori intessevano ricchi e coloriti ricami.*

La questione dei reciproci rapporti tra autore e régisseur *ha acquistato speciale consistenza ed importanza, dando luogo a vivaci polemiche, dopo che un gruppo di spettatori suscitò un clamoroso scandalo alla rappresentazione dell'« Ispettore Generale » di Gogol a Parigi, messo in scena da Meyerhold. In quella rappresentazione, infatti, il* régisseur *aveva lasciato ben poco di quanto aveva scritto Gogol; aveva aggiunto scene e personaggi, introdotto musica, danze, canzoni. Una parte di coloro che protestavano osservò che era irriverente trattare in tal modo un testo ormai classico, opera di un grande scrittore. Meyerhold ed i suoi seguaci sostenevano che il* régisseur *può avere una vista che penetra anche più a fondo di quella dell'autore: e ciò gli dà il diritto di completare, sviscerare, approfondire e integrare a suo modo il lavoro. Un partito non potè convincere l'altro, e ciascuno rimase della propria opinione.*

Molti dei giovani régisseurs *russi sono profondamente convinti che il lavoro sia solo il pretesto per una messinscena. Max Reinhardt non si accontenta della trasformazione del testo, ma volendo mettere in scena operette di un compositore caratteristico, consacrato alla fama, come Offenbach, incaricò il suo collaboratore musicale Kronhold di scrivere della musica nuova sui motivi di Offenbach, musica che potesse servire ai suoi piani per la messa in scena. Persino quel grande maestro della messinscena che è Stanislavski, in un congresso di direttori di scena russi, tenutosi molti anni prima della guerra, asseriva che il* régisseur *ha il diritto di trattare il lavoro teatrale secondo il proprio modo di vedere. « Se il pubblico potesse gettare uno sguardo — disse — nella nostra cucina e nel nostro laboratorio, vedrebbe quale enorme distanza vi sia tra il copione che è stato consegnato dall'autore e l'opera che si vede alla prima rappresentazione ». E Stanislavski aveva a favore della sua tesi un potente argomento dimostrativo di ciò che possa ottenere la creazione del* régisseur. *Il « Gabbiano » di Cecof, sulle scene del Teatro imperiale di Pietroburgo, cadde in modo miserevole, sebbene fosse recitato da artisti geniali, soltanto perchè il* régisseur *non aveva capito in che cosa consistesse la creazione di Cecof, mentre lo stesso lavoro ebbe un successo trionfale e diede la fama al « Teatro artistico di Mosca », perchè i suoi direttori responsabili — Stanislavski e Nemiròvic-*

ALLA RIBALTA

L SUO POSTO

Dàncenco — poterono comprendere, e far comprendere agli attori, tutta la profondità della melanconia autunnale di Cecof, il suo annebbiato lirismo, le sfumature del suo disegno scenico. Questo esempio, naturalmente, ha avuto un grande valore ed ha influito sensibilmente sulla recente storia della messinscena.

Io, personalmente, pur concedendo una grande importanza alla messinscena, nel teatro contemporaneo, ritengo che Meyerhold e Reinhardt esagerino nella loro noncuranza verso il primo elemento teatrale: il lavoro. Il mio maestro, Paolo Nicolàievic Orlenof, trattava sempre con scrupoloso riguardo il lavoro che doveva recitare e mettere in scena. Egli non si accontentava di imparare a memoria il testo del lavoro, ma, per poter penetrare nel pensiero dell'autore, cercava di conoscere le circostanze nelle quali il lavoro era stato scritto. Così, prima di interpretare il « Brand » di Ibsen, Orlenof visse alcuni anni in Norvegia, cercando di capire l'anima del popolo; prima di recitare Osvaldo negli « Spettri », Orlenof dedicò molto tempo non soltanto allo studio del quadro clinico della malattia di Osvaldo ma anche allo studio della società norvegese che forma lo sfondo della tragedia ibseniana. Con tale preparazione, egli afferma che, quando recitò Osvaldo sulle scene del teatro norvegese, conquistò potentemente il pubblico, che in principio aveva accolto ostilmente e senza fiducia l'audace che osava recitare in russo Ibsen, nella stessa patria del grande autore. Orlenof esigeva per sè e per i suoi artisti non solo la conoscenza della parte assegnata in un determinato lavoro, ma la conoscenza di tutta l'opera dell'autore, oltrechè della produzione, che egli si accingeva a mettere in scena. Egli riteneva che non fosse possibile interpretare « Amleto » senza conoscere a fondo tutta l'opera di Shakespeare, e il carattere dell'epoca in cui Shakespeare visse e scrisse; nè ammetteva di poter recitare « Rascòlnicof » senza conoscere a fondo tutto Dostoievski. Gli attori che recitavano con lui, nella maggior parte dei casi, lo assecondavano con buona volontà, constatando in pratica quale vantaggio rechi un tale lavoro preparatorio di cultura. Che differenza dalla mala abitudine che si tollera in alcuni attori italiani i quali addirittura non ritengono neppure necessario leggere tutto il lavoro, ma si contentano di studiare la loro parte, e, se questa parte non va oltre il primo atto, molte volte non sanno che cosa accada negli atti successivi.

In Russia, si ritiene che qualunque persona che abbia qualsivoglia genere di rapporto con un determinato spettacolo debba conoscere compiutamente il lavoro alla rappresentazione del quale essa partecipa.

Il pittore che deve allestire le scene non si limita a tradurre in disegno le indicazioni fornitegli dal régisseur *o dall'autore, ma egli stesso lavora alla concezione e alla preparazione delle scene, e diviene un collaboratore del direttore.*

Ma ritorniamo alla questione che ci occupa: il lavoro drammatico, che è senza dubbio il primo degli elementi fondamentali sui quali si basa il teatro. Nel mondo intero si lamenta la decadenza della creazione teatrale. Se ci rivolgiamo al passato, udiamo però, sempre, in tutte le epoche, echeggiare gli stessi lagni, nei quali una certa parte di vero c'è. Il termometro che segna il grado della creazione teatrale, infatti, non è molto alto; la nostra epoca è senza dubbio un'epoca di transizione, in cui tutta la vita si ricostruisce e non ne vediamo ancora le forme nuove perchè siamo troppo vicini all'uragano di fuoco che ha investito le forme vecchie.

La produzione, in epoche come la nostra, non dà mai grandi opere. La decadenza della produzione teatrale, naturalmente, si verifica in tutto il mondo; è quasi fuori di questione la Russia, poichè ivi il teatro è sola arma di pura propaganda. Negli ultimi due o tre anni, la Germania ha avuto un unico successo teatrale, nello scorso anno, col lavoro di Zuckermann « Il capitano di Köpenik », ma anche questo lavoro presenta, sotto molti aspetti, un carattere esclusivamente locale tedesco e non è adattabile a rappresentazioni fuori del paese. In Francia la creazione teatrale salvo poche eccezioni, che naturalmente sussistono ovunque, riveste un carattere commerciale. Ma nello stesso tempo, in tutti gli Stati vedono la luce della ribalta lavori pregevoli ed interessanti, che pure non raggiungendo l'altezza delle opere di Shakespeare, Ibsen, Hauptmann o Goldoni, fanno onore ai loro autori ed ai teatri che li mettono in scena. In Italia si scrive molto, forse troppo; scrivono tutti, persino i guardiani carcerari. Noi riceviamo copioni a diecine, e spesso qualcuno non offre soltanto il proprio lavoro, ma vi dice: « Volete guadagnare in un anno cento mila lire nette? »; e quando riceve la risposta affermativa, toglie di tasca il copione e annuncia: « Eccovi il primo mezzo per guadagnare molti denari ».

E' assai diffusa l'opinione che le produzioni pervenute agli impresari e ai direttori di compagnia non vengano lette, e che fra montagne di manoscritti polverosi accumulati nelle biblioteche teatrali vi siano dei negletti capolavori, e che vengano perciò sacrificati parecchi geni incompresi. Ciò non è assolutamente vero: anzi, nella scarsità odierna di buona produzione, ogni capo di compagnia cerca febbrilmente in ogni lavoro che riceve quello che possa rivelare qualcosa alla rappresentazione. Ma, ahimè, quasi sempre basta leggere due o tre paginette, nelle quali il giovane autore che vive in una cittaduzza di provincia con grande ed ingenuo entusiasmo descrive contesse marchese e visconti che non ha mai veduto in vita sua, e gli immancabili claksons di automobile fra le quinte, per convincersi che la commedia non è che un tentativo realizzato coi più infelici mezzi. E' un grave danno per gli autori italiani, non solo per i giovani ma anche per quelli che si sono già conquistati un nome, la pretesa che essi hanno di sapere anche ciò che non possono sapere. Molti di essi si credono degli eccellenti régisseurs, *benchè effettivamente non abbiano neppur da lontano l'idea di ciò che sia la direzione scenica moderna nella sua tecnica di interpretazione del testo, nella sua ricerca interiore, quasi direi, del ritmo dell'azione scenica e di quell'insieme di psicologicamente intimo del lavoro, senza di che, al dire di Stanislaski, non può esistere il teatro moderno. Nella storia mondiale del teatro, sono rarissimi i casi in cui l'autore abbia assorbito in sè anche la genialità del direttore. A questo riguardo appare straordinariamente caratteristica e interessante la modestia del grande e geniale Antonio Cecof. Durante le prove delle sue commedie al « Teatro Artistico » lo scrittore si rifugiava sempre nelle ultime file della platea, in modo che nessuno potesse vederlo, e recisamente si rifiutava di occupare il posto riservato al direttore di scena. Quando veniva pregato di spiegare qualche carattere o qualche situazione delle sue commedie egli si confondeva assai e invariabilmente rispondeva: « Fate attenzione al testo: ho detto tutto in ciò che ho scritto. » E non di rado, soggiungeva ancora: « Ciò che spetta a me è scrivere; io in conclusione sono il dottore che pure tante volte si limita a scrivere... voi siete i direttori e gli attori: spetta a voi di mettere in scena e di recitare. Nelle mie produzioni, c'è tutto; è solo necessario comprendere tutto; ma ciò è appunto quello che dovete far voi, ed io non posso aiutarvi. »*

Una volta fu chiesto a Cecof come dovesse andar vestito lo Zio Giovanni (nella produzione così intitolata) e Cecof, un po' balbuziente come sempre, prese a spiegare che Zio Giovanni doveva essere un perfetto europeo, e che non è vero che i proprietari russi si debbano vestire negligentemente, e debbano portare gli stivaloni rossi, e aver sempre la frusta in mano. Poi egli interruppe a un tratto la sua tirata, e finì con la sua solita conclusione: « Leggete la commedia, là c'è tutto. » Allorchè si prese

a rileggere il lavoro, si trovò indicato che Zio Giovanni deve portare una cravatta di seta di molto prezzo. In realtà una tale indicazione per un régisseur *accorto e fine poteva essere sufficiente per rendere tutta la personalità di un uomo che si è lasciato andare, ma che non ha cessato di essere un elegante solitario di campagna. Leone Tolstoi, assistendo alla prova generale del suo lavoro « La potenza delle tenebre » nel « Piccolo teatro » di Mosca, non fece, durante tutta la prova, che una sola osservazione; egli desiderava che, in una scena, il pavimento fosse cosparso di fieno naturale; e quando il « trovarobe » soddisfece il suo desiderio e portò fieno, Tolstoi trovò ch'esso era troppo fresco. Il trovarobe per trarsi d'impaccio offrì di tingere il fieno coi colori, per conferirgli l'aspetto voluto, e Tolstoi, entusiasmato da quella trovata, prese parte egli stesso all'operazione di tintura. Per tutto il resto dello spettacolo trovò eccellenti gli attori, e, nonostante le loro preghiere che facesse qualche osservazione, non trovò nulla da dire.*

Molti autori contemporanei pretendono invece conoscere anche la psicologia dell'attore, e la tecnica del direttore, senza alcuna preparazione. Come dissi in principio del mio articolo, io non trovo che l'autore debba essere escluso dalla preparazione del suo lavoro, perchè può dare preziose indicazioni al direttore e agli attori. Io trovo non soltanto ammissibile ma spesso indispensabile la collaborazione dell'autore col direttore e con gli attori. Così ho sempre fatto e così intendo lavorare in avvenire.

Non è meno diffusa, nè meno sbagliata, l'idea che un lavoro, per essere rappresentato, debba contare o sulla notorietà del nome dell'autore, o sull'importanza delle raccomandazioni o della posizione sociale; e sono persuasa che ad un ingegno originale le porte del teatro sono assai facilmente aperte. E come siamo tutti felici allorchè ci troviamo di fronte ad un lavoro che appassiona e si impone, dovuto ad un autore ancora ignoto, il quale è destinato a salire, un bel giorno, ad alta fama! Io, come tutti, cerco sempre il lavoro fresco, originale, geniale, senza alcuna mira di speculazione. E se non lo troviamo, è colpa nostra? Allorchè mi piacque il lavoro di due autori ignoti al teatro, Betti e Gibertini, « La donna sullo scudo », non esitai a rischiare una somma rilevante per metterlo in scena, nonostante che molti dei così detti consiglieri esperti mi prevenissero che i lavori di tal genere sono sempre di esito incerto. E nonostante che, in verità, il lavoro avesse scarso successo, io lo tengo ancora per geniale, e non mi pento menomamente di averlo rappresentato.

Nel repertorio della mia prossima stagione ho incluso il lavoro di un autore principiante, e voglio credere che esso possa avere buon successo.

Nel campo della letteratura drammatica, accade in Italia lo stesso che nella interpretazione: vi sono notevoli forze, molti chiari ingegni, ma si avverte anche una grave insufficienza di cultura e di preparazione intellettuale al teatro. Aveva pur ragione l'indimenticabile Cecof: « Uno scrittore senza cultura val poco; tutti gli autodidatti sono come razzi, fuochi d'artificio che possono rifulgere un momento, ma subito si spengono ». Oltre a ciò le condizioni in cui si trova l'odierna produzione teatrale italiana non sono le più favorevoli ad un florido sviluppo. La mancanza di teatri stabili, la qualità essenzialmente industriale di tutto l'organismo teatrale non offrono un'atmosfera propizia per lo sviluppo degli ingegni sia fra gli autori che fra gli attori. E' sperabile che ora il teatro italiano stia per uscire da questo vicolo cieco. Il teatro non è infatti un organismo indipendente: esso è legato alla cultura generale del paese e deve quindi partecipare di quel vasto processo di costruzione dal quale è animato attualmente tutto lo spirito della nazione italiana: perciò prenderà anch'esso e sta anzi già prendendo il suo posto nella vita nazionale. E a questo rinnovamento del teatro italiano, per cui le sue grandi tradizioni si ricongiungeranno alla cultura e alla tecnica contemporanee, corrisponderà indubbiamente anche il rinnovamento dell'elemento suo fondamentale: la produzione.

TATIANA PAVLOVA

"Ogni manifestazione d'arte è delicata,, ha detto Ruskin. E allora, queste due fotografie, dovute a due dei maggiori maestri contemporanei dell'obiettivo, sono veramente arte.

OSSERVATORIO DI LONDRA

di Manlio Miserocchi

da "La Lettura" del settembre 1932

e quegli rispose: « Sono di cattivo umore perché non posso rimanere su questa poltrona. Venite voi al mio posto, perché io vedo di qui una maledetta mano che mi ha già turbato più di una volta e che mi impedisce di bere di buon animo. » L'ospite prese il posto del padrone, e di là poté vedere, alla finestra di una casa vicina, una mano che scriveva in continuazione: « La guardo da quando siamo seduti, — disse il padrone di casa. — Quella mano mi affascina: non si ferma mai! Finita una pagina ne riprende un'altra; accumula i fogli su quella pila di manoscritti e continua, continua senza stancarsi. Dio sa quando finirà! Ed è la stessa cosa tutte le sere. Io non posso sopportare quello spettacolo quando non sto lavorando io stesso. »

Era la mano di Walter Scott, che in tre settimane componeva gli ultimi volumi di *Waverley*.

Ma con la fatica venne la gloria, e nel 1827, lo stesso anno della pubblicazione della vita di Napoleone, in occasione di un banchetto, Walter Scott abbandonò ufficialmente il suo incognito. Tutti seppero che l'autore di quella serie di romanzi, che sempre più appassionava l'intera nazione britannica e gran parte dello spirito europeo, era Walter Scott. Il tormento della sua vita fu compensato dal pieno e completo riconoscimento della sua gloria, non solo in Inghilterra, ma in tutta Europa e in America.

L'Italia del Risorgimento guardò a Walter Scott con ammirazione e affetto; e il massimo dei nostri romanzieri, Alessandro Manzoni, lo considerò suo maestro: ma, più avveduto forse o più fortunato, ai cento romanzi dello Scott ne contrappose uno solo, ma eterno. Victor Hugo attinse nello Scott, al pari del Manzoni, le prime inspirazioni, i primi incitamenti ai suoi vasti romanzi storici; e dallo Scott derivò Alessandro Dumas.

Spiriti romantici di ogni terra si recavano quasi in pellegrinaggio ad Abbotsford per incontrarsi con Walter Scott. E certo lo scrittore scozzese dovette avere una profonda gioia quando, nell'estate del 1817, accolse in casa sua un ospite americano, Washington Irving, di genitori scozzesi.

Washington Irving ritornava nella terra dei suoi padri come in pellegrinaggio spirituale; e traeva dall'esempio dello Scott l'inspirazione per quelle sue pagine di viaggio, ingenue, romantiche, ma umanissime, che dovevano far conoscere l'Andalusia a tutto il mondo romantico, con i suoi indimenticabili *Racconti dell'Alhambra*.

Tutta una vasta ondata di poesia e di frèmiti passionali si accende, come un vasto rogo ideale, intorno all'opera di Walter Scott. E' il tormento dei romantici ribelli d'Italia; è l'anelito insaziato dei suoi spiriti fratelli, Byron, Shelley, Keats; è l'impeto titanico di Victor Hugo; è insomma quella vasta diana, ribelle e sognante, che affrancò il secolo decimonono dai pericoli delle aride ideologie e dello scetticismo di una scienza caduca.

E' passato oggi un secolo, e il castello di Abbotsford accoglie ancora — in una Europa fremente, ma più consapevole dei valori eterni della vita — i suoi nuovi allori centenarî, destinati a non appassire mai più.

VALENTINO PICCOLI

Disegni di **Gustavino**

L'abbazia di Dryburg

Osservatorio di Londra

Gl'Inglesi sono bontemponi, s'incantano con niente purchè non si parli di denaro. Riempiono le platee preferibilmente dei circhi equestri e si dilatano in sonore risate che scrosciano ad ogni palla in evoluzione sulle ribalte degli innocui Varietà. La maggior parte, beninteso. Il rimanente ama la piccola commedia facile, morale, ipocrita, quando non è Shaw che mena pugni in faccia, ma lui lo lasciano fare, pazzo com'è. Il paese dove meno si rappresenta Shakespeare è proprio l'Inghilterra. Ci voleva Alfred Wareing perchè questo scandalo inglese cessasse. Wareing ha il merito di aver combattuto delle vere battaglie in patria per dare il passaporto a Cecoff; ed è lo stesso che fece rappresentare il *Lazzaro* di Pirandello ancor prima che in Italia. E' recente la sua nomina a organizzatore di una compagnia Shakespeariana, unicamente adibita ai drammi del poeta, con sede a Stratford-on-Avon, dove egli nacque.

Da due anni a questa parte Londra si ostina nelle commedie in costume, fra il '700 e l'800. Al Royalty Theatre, al Queen's, al Westminster è una fioritura di costumi, di parrucche, e di giardini alla Reynolds e alla Gainsboroug.

Al Queen's Theatre della Shaftesbury avenue da due anni rappresentano *The Barretts of Wimpole street*, commedia di Rudolf Besier che tratta dei sospirosi amori fra Elisabetta e Robert Browning, i due poeti crepuscolari della mesta Inghilterra. I lontani parenti di questi due personaggi storici hanno intentato causa all'autore, il che ha giovato reclamisticamente alla permanenza del lavoro sul cartellone.

Al Royalty Theatre, nel quartiere di Sohò, si legge: Leon M. Lion presenta *The Immortal Lady* di Clifford Bax. Chi « presenta » i lavori non è direttore del teatro, non è attore (eccezione questa volta per il Lion), non è scenografo e tanto meno autore della commedia; ma un po' tutte queste cose insieme: carica creata in Inghilterra, e che chiunque può ricoprire, quando ha letto una commedia che gli va, e affitta un teatro che egli

Miss Jean Forbes-Robertson nella parte di Lady Nithsdale nella commedia The Immortal Lady *di Clifford Bax al Royalty Theatre.*

sfrutta. Come un impresario a cui può andar bene o andar male. Questa *The Immortal Lady* non è gran che. Periodo infausto in cui Giacomo II era esule a Roma, e sul trono chiamarono Giorgio I della casa Hannover, stupido re che non sapeva nemmeno l'inglese e che ad inizio di carriera fece imprigionare tutti i partigiani di Giacomo II, fra cui il conte di Maxwell marito del-

MONDO

la bella Winifred. Col decrepito sistema del travestimento femminile, la moglie riesce a far fuggire il conte dalla prigione di Stato, e all'ultimo quadro abbiamo una gustosa figura di Ambasciatore della Serenissima a Londra che protegge i fuggiaschi e la dà magnificamente a bere ai cortigiani dello stupido re Giorgio.

Non tutta bontà dell'autore di aver fatto fare egregia figura a un veneziano, poichè l'episodio è storico, e anzi gli annali precisano la data al giorno 24 febbraio 1716.

Dove si sente la zampa del leone è al Westminster Theatre. Già ci piace il suo atto di nascita. In un angolo di Buckingham Gate, vicino a palazzo reale, vi era una chiesa protestante disertata dai fedeli, divenuta prima cinematografo e poi elevata all'onore della scena. Ci voleva Anmer Hall animatore di questo vecchio angolo di Londra alla Tudor, perchè la trasformazione avvenisse nel modo più razionale per non togliere il carattere chiesastico al teatro. Gli elementi architettonici della navata formano il corpo della sala per il pubblico, e il palcoscenico è ricavato dall'abside; i camerini degli attori dalle celle conventuali, l'amministrazione dalla sacrestia, e la greenroom, parlatorio degli artisti, dalla cripta della vecchia chiesa. Aggiungete un bar, un guardaroba novecentista, e completerete la trasformazione del luogo dal sacro al profano, dove Anmer Hall mercè le sue proverbiali ricchezze, ha costruito un nuovo tempio dell'arte. Inaugurato il teatro con l'*Anatomista* di James Bridie, esso ha avuto enorme successo. Si tratta del famoso dottor Knox di Edimburgo (anno 1828) il quale, disperato di non aver più cadaveri per i suoi esperimenti chirurgici, in seguito a un provvedimento che ordina di dare sepoltura regolare anche agli sconosciuti e ai morti poveri, è involontariamente l'istigatore di un delitto che gli procura un cadavere per le sue lezioni universitarie. Tesi potente attorno al personaggio principe, interpretato da Henry Ainley che si era magistralmente truccato da Knox, privo, come vuole la storia, di un occhio, per averlo perduto curando un malato. Londra non vedeva da tempo questo suo prezioso artista costretto a restare assente dal teatro per malattia, e gli ha tributato feste grandiose. Accanto a lui risplende Flora Robson che fu la prima interprete dei *Sei Personaggi* del Pirandello, e che ha ripreso nello stesso teatro questa commedia col successo che ancora dura.

Henry Ainley nella parte del dottor Knox, il celebre anatomista di Edimburgo, riprodotto da un quadro del 1828 (Westminster Theatre).

❦

Nei teatri del vecchio Strand, la via romantica ove almeno una volta al giorno passa tutta Londra, le cose sono diverse. Modernismo, attrazione, snob, eleganza, fracasso: Londra si veste a Bond street, frequenta i «clubs» di Piccadilly, ma passa la sera nei teatri dello Strand. Sono elegantissimi, rallegrati da immense aiuole di fiori e le sale d'aspetto, non grandi, intime, raccolgono attorno ai caminetti accesi le eleganti signore negli intervalli, come in una casa d'amici.

Abbiamo così la centesima di *Grand Hotel* di Viki Baum, e la centesima di *Cavalcade* di Noel Coward al Drury Lane, ricostruzione del mondo secco, arido, tradizionalista del secolo vittoriano, inglese fino alla nevrastenia, parodiato e magistralmente riprodotto dall'autore. Abbiamo allo Strand Theatre *Counsel's Opinion* da noi recitato come peggio non si poteva da una compagnia girovaga ingle-

se che a Londra si guarderebbero bene di applaudire. Questi tre atti di G. Wakefield sono la più tenue, graziosa, innocua commedia di questi tempi. Immaginate una nebbia come capita a Londra, da tagliarsi come il formaggio, durante la quale la gente è costretta a ripararsi negli alberghi perchè di notte non si trova più la casa. Pensate a una signora che esce da un ballo in costume e occupa la stanza di un giovane avvocato in un grande albergo del centro, stipato fino all'inverosimile per la suddetta ragione della nebbia. L'avventura sta tutta qui, poichè fra i due non succede niente. Il giorno dopo un Lord va allo studio dell'avvocato perchè vuol divorziare da sua moglie uscita da un ballo in costume e non rientrata a casa.

L'avvocato fa di tutto perchè il divorzio non avvenga, e quando mette davanti i due coniugi, il Lord esclama:

— Ma questa non è mia moglie!

Al ballo tutte le signore erano in costume quella sera!

«Tipical shade!» come dicono gl'Inglesi. Sfumatura! ma recitata da signori.

Morton Selten, il Lord, e Owen Nares, l'avvocato, in Counsel's Opinion, *di Gilbert Wakefield (Strand Theatre).*

Owen Nares era l'avvocato e si comprenderà quante vittorie riporti quando si sa che egli è l'Apollo della galleria londinese, amato dalle donne, e invidiato dagli uomini. Leslie era Isabel Jeans, vale a dire il campione delle attrici, che si muove e parla inglese come una Lady del Mayfair, vale a dire il quartiere frivolo, elegante, femmineo di Londra. E Morton Selten, vecchia volpe di scena, era il Lord...

Lo Strand's ha questo in più di speciale: è il solo teatro ove tutti siano inglesi: autori, attori, sarti, tecnici, servi di scena e maschere. Tuttavia, anzi per questo, andava a rotoli. Senonchè le sorti si sono rialzate con un anno di esauriti fra *Counsel's Opinion* e *It's a Girl,* la storia di una ragazza sbarazzina che ha fatto ridere anche la statua di Gladstone, e che si seguita a rappresentare trionfalmente.

Ma tutte le nostre simpatie sono per il Garrick Theatre ove Mary Grew interpreta *Life Machine* commedia «only for adults», dell'americana Sophie Treadwell. Come la pudica Inghilterra abbia passato questa commedia che in Germania solo poteva essere accetta, non si sa. E' sfuggita alle forbici della censura, e il pubblico naturalmente ci corre, ma di nascosto, nelle sere di magra, quando spera di non trovar nessuno, e invece incontra tutta Londra schierata nelle prime file. E' la storia di una donna, — l'autrice non le dà nemmeno un nome, — una donna come tante, costretta a sposare un uomo che le ripugna, e diventa schiava della sua ossessione sessuale per un bel minatore, che sarà l'amante di una notte. Questa sua pazzia la spinge a uccidere suo marito con una bottiglia di vetro piena di sassi, esattamente come il minatore le disse di aver ucciso un rivale in una rissa. Dramma realistico, disperato, crudo, senza legge e senza luce, ove la donna affoga nel suo gorgo pauroso. La commedia può non piacere, ma è impressionante e vera. Tutta l'anima, tutta la bellezza, tutta la forza di questa donna sono rese da Mary Grew in modo unico, sì da farla considerare oggi la sola grande attrice inglese. I suoi occhi, il suo sorriso, la sua giovinezza splendente, la sua voce, la sua semplicità, tutto in lei raggiunge forme di purezza per questa infelice eroina della vita. Dicono che sappia interpretare anche il teatro comico deliziosa-

Isabel Jeans in Counsel's Opinion, *di Gilbert Wakefield, allo Strand Theatre.*

mente. Messa in scena suggestiva con fasci di luce che si accendono di volta in volta quando un personaggio parla, lasciando gli altri in penombra.

Oscar Wilde era rientrato in patria dopo mezzo secolo di ostracismo, ma la sua *Salome,* ballerina di classe, è apparsa piena di rughe, con una tunica antiquata e una maschera tragica che ormai non spaventa più nemmeno le educande. Trent'anni fa gridarono all'anatema contro di lui per questa macabra eroina della Bibbia, oggi hanno riaperto le porte a una mummia. Pessimo servizio i suoi compatrioti hanno reso al poeta con questa *Salome* per la prima volta a Londra, e male recitata.

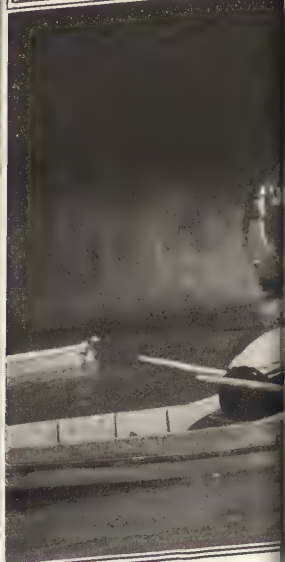
Cosicchè si è celebrato piuttosto un ufficio funebre, che una esaltazione, destinato a seppellire una seconda volta l'uomo e l'artista. Nella indifferenza generale il nome di Oscar Wilde per quindici giorni ha figurato sulle cantonate, e poi ha rassegnato le sue dimissioni come se Londra avesse dimenticato *Il marito ideale, Il delitto di lord Sevil, Il fantasma del castello di Canterville, L'arte di far sul serio,* opere di tale umorismo che da sole bastano per fare di un uomo un classico del ridere.

Si sa; l'Inghilterra è la patria dei giocolieri. Wilde come Shaw, era irlandese.

MANLIO MISEROCCHI

Canottieri alla pesca.
Nello sfondo: Il ponte Umberto I e il Monte dei Cappuccini.

Torino e la vita del Po

Città fortunata, dai molti aspetti, dalle molte vite, con pianure, monti, colline vicini, Torino estiva può anche avere una sua esistenza refrigerante e balneare in grazia al suo maestoso lentoscorrente Po. Alle sue origini, lassù al Pian del Re, sopra Crissolo, accanto alla mole del Monviso; lassù, alle sue fonti, il Po meno maestoso ma infinitamente più limpido e puro e soprattutto gelidissimo, sgorga di sotto una massa rocciosa, tutta sana acqua di fonte, nella quale è dolce refrigerio, dopo la camminata sino alla testata della valle, affondare le mani e i polsi prima di berne qualche sorso nel bicchiere subitamente appannato. Dopo, scendendo al piano, in

Sost

mezzo agli uomini, aumentando via via di mole e di potenza, ma lasciando via via la sua originaria purezza, il bel fiume piemontese, se non invita più al sorso, può invece invitare al tuffo, e a qualche buona nuotata. I monelli dei paesi rivereschi, da secoli, hanno già fruito balnearmente delle conche tranquille, non pericolose, dove il fiume pare voglia sostare rifacendosi azzurrino, piegandosi ad ansa, fra il verde e il silenzio della campagna ubertosa. Ma la città, la grande città capitale, Torino, si è avvicinata a poco a poco al suo fiume fattosi già, nel suo cammino, biondo e limaccioso.

***

Dapprima se ne servì come un enorme vallo di cinta, attorno alle mura: fossato naturale difficilmente guadabile innanzi alle difese umane. Poi, negli anni meno guerreggiati, quando la esistenza cittadina non sofferì più la costrizione possente dei bastioni vigilati, durante le dolci soste pacifiche, nel tardo Settecento, innanzi al signorile castello ducale del Valentino, il Po si vide talvolta solcato da flottiglie avverse, tutte vivide di pennoni,

CONVERSAZIONI DI TEATRO: MAX REINHARDT

di G. Lwow

da "La Lettura" dell'ottobre 1932

sempre piano
po-si il pie-di-no giù.... La ra-gaz-
p. sempre
-zi-na ca-ra ca-ri-na al-za la gon-na e il piè....
1a
questo tre-sco-ne met-te benone o Ca-va-lier...
f
2a
no-ne o Ca-va-lier....
ff

Conversazioni di teatro:

MAX REINHARDT

Come in tutte le crisi, anche in quella del teatro si trova, quando si guarda in fondo, una crisi di coscienza. Una delle più grandi autorità della scena moderna, Reinhardt, esamina questa crisi, nella luce del cielo di Roma, nella fede del teatro immortale.

Allorchè ritrovai Max Reinhardt nell'atrio di un albergo di Roma, mi risovvenni di tutti i precedenti nostri incontri.

Fra gli altri affioranti ricordi, un po' avvolti nella nebbia del tempo, emergeva particolarmente la visione dell'immenso Circo di Mosca, ove Reinhardt assisteva alla messa in scena dell'« *Edipo Re* », preparato da Iwan Schmidt, il quale da poco aveva abbandonato l'avvocatura per darsi tutto al teatro.

Reinhardt e Schmidt sedevano ad un piccolo tavolo, circondati da una larga schiera di assistenti. Reinhardt dava degli ordini sottovoce, Schmidt li traduceva in lingua russa e gli aiutanti li diffondevano a traverso un megafono ad una vera e propria legione, fra cui, come sempre avveniva nei teatri russi, preponderavano gli studenti. Per diecine di volte Reinhardt imponeva a quella coorte di gettarsi con grida altissime per la gigantesca scala che si trovava costrutta nel mezzo del Circo, mentre egli rimaneva pensieroso, immobile, indifferente, senza neppure alzare la testa. Già allora intorno a questo uomo di non imponente statura, dagli occhi penetranti e un po' melanconici, cominciavano a sorgere singolari leggende. Il piccolo attore vagante per le città austriache e tedesche, a un tratto era divenuto il dominatore dello spirito del teatro, a Berlino, prima, e poi nel mondo intero.

Reinhardt nel giardino del suo castello a Leopoldskrone.

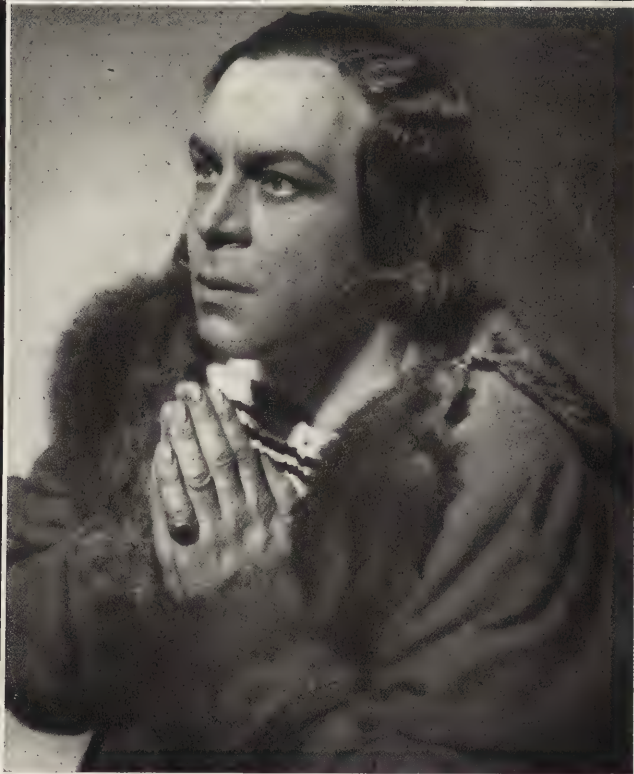
Sapete in che consistano la forza e la seduzione di Reinhardt?, — mi diceva Nicolò Efros, uno dei migliori critici e storiografi teatrali della Russia, assistendo, accanto a me, alla prova. — Il potere suggestivo di Reinhardt consiste nell'eccezionale potenza della sua fantasia e nel suo speciale senso della realizzazione scenica. Egli prende un lavoro e sen-

Elena ed Hermann Timig collaboratori di Reinhardt.

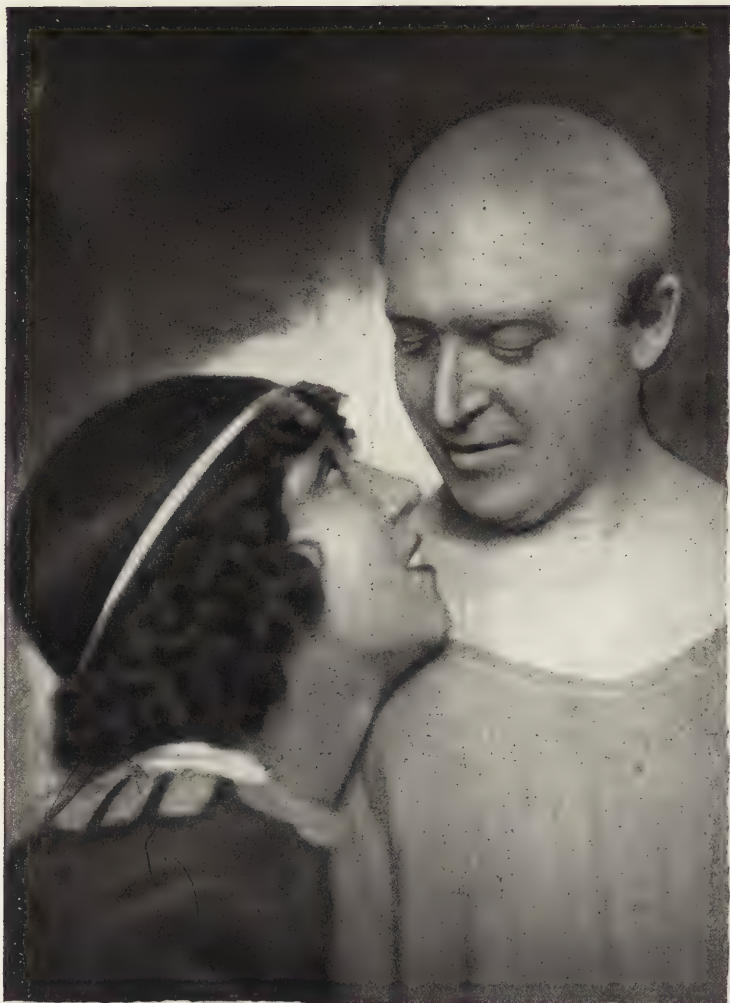
te la possibilità di darne una interpretazione del tutto speciale; ne sviluppa le azioni in un gran circo, come in un tempio medioevale, o sul sagrato di una cattedrale. La sua fantasia non conosce limiti, e, coll'aiuto della tecnica scenica che egli possiede nel modo più perfetto, crea veri e propri miracoli di trasfigurazione.

In queste poche parole è tutta la definizione sintetica della genialità di Reinhardt: e basta aver veduto l'« *Edipo Re* » nell'ambiente veramente eccezionale di un circo, per trarne la più assoluta convinzione.

Mi sovvengo ancora di un particolare comico: nè Reinhardt, nè il suo principale coadiutore Schmidt, riuscirono ad ottenere che gli studenti vestiti coi paludamenti antichi rinunciassero alle soprascarpe di gomma, perchè il freddo, anche durante la rappresentazione, era intenso: e allorchè la folla atterrita simulava la fuga dall'arena, rimanevano sempre sulla scena alcune diecine di paia di soprascarpe di gomma ampie e pesanti come sono le « galoches » russe... Ma il pubblico era così preso dall'emozione tragica dell'azione scenica, che non osservava quei particolari grotteschi; solo noi, uomini di teatro, ridevamo alla chetichella, vedendo come Schmidt, esasperato, si mettesse le mani nei capelli.

Questi ed altri ricordi si riaffacciarono in me al mio incontro con Reinhardt, che, del resto, in questi ultimi tempi, ebbi occasione di vedere parecchie volte a Berlino, a Salzburg, a Vienna. Gli anni laboriosissimi, la fatica e le continue tensioni

Paul Hertmann, in « Iedermann » (1932).

Cesare e Cleopatra di Shaw.

non hanno lasciato molte tracce nè sul volto nè sulla persona del mago della scena dei nostri giorni; e vi è ancora qualche cosa di giovanile, nell'agilità dei movimenti e nel fiammeggiare degli sguardi, nonostante che egli si avvicini alla sessantina.

A Roma, ci recammo insieme ad una seduta del congresso teatrale, ove Reinhardt ascoltava con attenzione le interminabili e, a dir vero, abbastanza noiose, dissertazioni sulla crisi del teatro. Allorchè uscimmo dalla meravigliosa villa Aldobrandini, ove avevano luogo le sedute del congresso, Reinhardt desiderò fare una piccola passeggiata fra il Colosseo e il Tevere. L'aria mite, la sera magnifica nel pieno incanto della primavera romana, agivano sullo spirito di Reinhardt ed egli appariva ancora più semplice, più confidente del solito.

Non era più Reinhardt di Salisburgo, abituato a ricevere nel suo famoso castello di Leopoldskrone i re ed i milionari americani, non era più Reinhardt ufficiale, era Reinhardt intimo, Reinhardt in pantofole...

Durante la seduta del congresso, a cui avevamo assistito, il critico tedesco Alfred Kerr aveva parlato del-

Truccature e atteggiamenti. Falstaff fra le allegre comari.

la attuale situazione del teatro tedesco. Il Kerr raccontava con un sorriso malinconico che Max Reinhardt fu costretto a rinunciare a Shakespeare, Schiller, Calderon, Goethe, Molière, Goldoni e mettere su « spettacoloni » e persino chiudere i suoi teatri mentre la nuova celebrità regista Erich Charel ha guadagnato in un anno tre o quattro milioni.

Titania e Oberon.

Tutto ciò è molto triste — diceva Reinhardt — ma purtroppo è vero: non per questo si può dire che il teatro sia destinato a morire.

Il sentimento del teatro è uno di quei sentimenti primordiali, che nasce coll'uomo, come nascono coll'uomo il senso della fame e il sentimento dell'amore. E' un sentimento eterno. Può mutare nelle sue forme esteriori, ma rinchiude in sè tutta la storia dell'umana cultura, ed esisterà sempre. Tuttavia è necessario rendersi conto che molte cose sono mutate intorno a noi. La psicologia e l'essenza stessa di ciò che esiste si mostrano troppo diverse dopo la guerra da ciò che erano quindici anni fa. Le stesse forme esteriori sono in continuo mutamento; se nel Medioevo era necessario tutto un complesso di gesti per ammazzare un individuo, ora basta semplicemente muovere un dito per seminare la morte in un intero gruppo di uomini. E' inutile negare ciò che è evidente, ossia che il vecchio teatro non è più oggi sopportabile, e che occorre trovare qualche nuova forma, perchè un genere di esistenza in cui trovano ormai parte così capitale l'aviazione, la radio, gli sport, esige pure un nuovo teatro.

Gli stessi edifici teatrali devono essere ricostrutti. Tutta la vita, continuava Reinhardt, io ho cercato l'assetto del nuovo teatro, ed ho costruito a Berlino il teatro capace di cinquemila spettatori « Il gran teatro drammatico » e nello stesso tempo il teatro da camera, bastevole appena per duecento; ma tutto ciò non mi ha ancora soddisfatto, e io stesso ho finito col rinunciare al teatro dei cinquemila spettatori, come a quello intimo dei duecento.

Nell'ora presente, secondo me, la questione principale è quella di creare il nuovo spettatore. Il problema capitale del teatro contemporaneo è un problema di palcoscenico, cioè non consiste, mi sembra, tanto nel produrre, quanto nel disporre e nel distribuire la produzione in modo da avvicinarla allo spettatore. Certo io sono ben lontano dall'ammirare ciò che si sta facendo in Russia, ma debbo tuttavia riconoscere che vi sono elementi dell'organizzazione

teatrale sovietica che meritano considerazione e studio.

Il teatro ha ivi, oggi, indubbiamente perduto il suo carattere commerciale poichè il governo gli concede i mezzi di sussistenza e in misura assai larga, però esso tiene nelle sue mani il monopolio della distribuzione dei posti, quasi completamente gratuiti, dei quali dispone a suo piacimento; così cerca di soddisfare la fame e di diminuire la disoccupazione e, nello stesso tempo, va creando un nuovo e vasto pubblico, e fa, del teatro, non solo un'arma di propaganda, ma anche un mezzo di diffusione della cultura tra le masse. Così questo sistema riesce assai più efficace di qualsiasi altro mezzo fondato sui sussidi governativi o sul mecenatismo privato. Naturalmente sarebbe assurdo negare, ora, la crisi del teatro, ma essa sta in rapporto colla crisi generale e mondiale. Il teatro è un organismo sociale, legato all'intera vita nazionale, e non potrebbe vivere di una esistenza isolata. Se ora il cinematografo si presenta come un suo fortissimo concorrente, ciò avviene solo perchè i prezzi di questo sono assai inferiori a quelli del teatro.

Come si può negare ora la crisi del teatro, quando in Germania, in Inghilterra, in America si chiudono, a diecine, i teatri che godevano, per sè stessi e rispetto al pubblico, di una solidissima posizione? In America, si è giunti al punto che gli attori, dopo lo spettacolo, si presentano alla ribalta a ringraziare il pubblico dell'intervento, e istantemente pregano gli spettatori di ritornare, e, se sono rimasti contenti, di raccomandare alle proprie conoscenze l'intervento alle successive rappresentazioni. Si può andare più oltre? Però bisogna ancora osservare che stiamo ora attraversando un periodo, non solo di crisi del teatro, ma anche di crisi della produzione teatrale. Bisogna avere il coraggio di confessarsi che non vi sono oggi, in tutto il mondo, autori drammatici di capitale importanza. Chi potrebbe valere come il degno successore, non vogliamo dire di Eschilo, di Sofocle, di Shakespeare, di Schiller, di Molière, di Gozzi, di Goldoni, ma se non altro di Ibsen, di Tolstoi, di Strindberg, di Wedekind, o continuatori di Hauptmann, di Pirandello, di Shaw?

La più recente interpretazione scenica di Reinhardt. « Iedermann » - Salisburgo 1932.

Basta dare un'occhiata al repertorio dei diversi paesi. Manca assolutamente il grande autore drammatico atto ad assumere una parte corrispondente a quella che nel teatro contemporaneo ha preso il regista. Quest'ultimo ha, nel teatro odierno, due compiti: Il primo, di sviluppare, completare, far giungere, in pieno, sino allo spettatore la realizzazione artistica del drammaturgo contemporaneo; il secondo, di adattare alle esigenze del nostro pubblico d'oggi la produzione dei classici e dei grandi autori di un più recente passato, poichè, ripeto, in-

torno a noi, tutto è mutato, sia riguardo alla forma che alla sostanza e al ritmo. Ed è indispensabile avere anche l'audacia di trasformare la stessa produzione classica secondo le esigenze del momento. Io stesso ho messo in scena quattro volte in quattro modi diversi « *Il sogno di una notte d'estate* » di Shakespeare; ho pure cercato di dare intonazioni completamente differenti ad un intero corso di rappresentazioni da « *Le allegre comari di Windsor* » di Shakespeare, a « *Iedermann* » di cui ho cambiato quest'anno la messa in scena. Finchè il teatro si trova in crisi, il compito del regista sarà enorme ed egli deve essere investito di poteri dittatoriali. Allorchè questo periodo si troverà superato, egli potrà tornare al suo posto modesto di coadiutore dell'autore e dell'attore, il quale, tutto sommato, è il solo arbitro e padrone del teatro.

Ecco che cosa mi disse Reinhardt, mentre ci avvicinavamo alla piazza della Bocca della Verità.

— Che pensate dell'avvenire del teatro? — gli domandai.

— Secondo me — rispose il Maestro — si avvicina sempre più il periodo in cui non potranno tenere la scena che spettacoli di carattere grandioso e colossale, e ritengo che i medi ed i piccoli teatri siano condannati alla chiusura o ad una esistenza pietosa. Ma, ripeto, questo non è che un periodo transitorio.

Durante questo nostro colloquio la notte dolcissima si diffondeva su Roma. Il giorno seguente, il Maestro passò molte ore in teatro, lavorando coi suoi attori i quali, per l'ennesima volta, avrebbero dovuto ripetere « *Amore e cabala* » di Schiller.

Allorchè io chiesi a Reinhardt: — possibile che vi sia ancora la necessità di provare una produzione ripetuta tante volte? — egli mi rispose: Il perfetto regista e il perfetto attore debbono lavorare senza posa; lavoro, lavoro di concetto, ecco la divisa del teatro di oggi. Il regista deve lavorare senza tregua preparando dapprima l'opera per sè medesimo, e poi cogli attori. Mi fu chiesto ad esempio, come mai mi venne l'idea di mettere in scena « *Arlecchino servo di due padroni* », come l'ho messo io, ed io ho risposto molto semplicemente: attraverso un lungo e costante studio della storia della commedia dell'arte, di Goldoni, e di tutto ciò che si riferisce alla sua epoca. E, nella mia dimora di Leopoldskrone a Salzburg, ho raccolto tutti i disegni, i quadri, le incisioni, che si riferiscono alla commedia dell'arte, e vi ho appeso persino l'immagine di S. Genesio, il protettore degli artisti comici.

Poco tempo dopo, Reinhardt si recò a Ostia, e allorchè c'incontrammo di nuovo alla sera, egli mi disse: — E' proprio assurdo parlare della morte del teatro! Mi è bastato oggi trovarmi ad Ostia e fare una breve sosta in quel teatro romano, per sentire, in tutte le fibre del mio essere, che il teatro visse, vive e vivrà in eterno, e se potesse morire, morrebbe nel suo tutto universale come esiste nella sua inviolabile entità.

G. LWOW

ASPETTI DE[L]

La così evidente e possente immagine che è titolo e tema di uno dei volumi di grande poesia del Verhaeren « Les villes tentaculaires » ci fa pensare ad un enorme animale mostruoso che stenda i suoi poderosi tentacoli lentamente e saldamente sulla terra, soffocando e distruggendo la natura sotto la sua forza ed il suo peso.

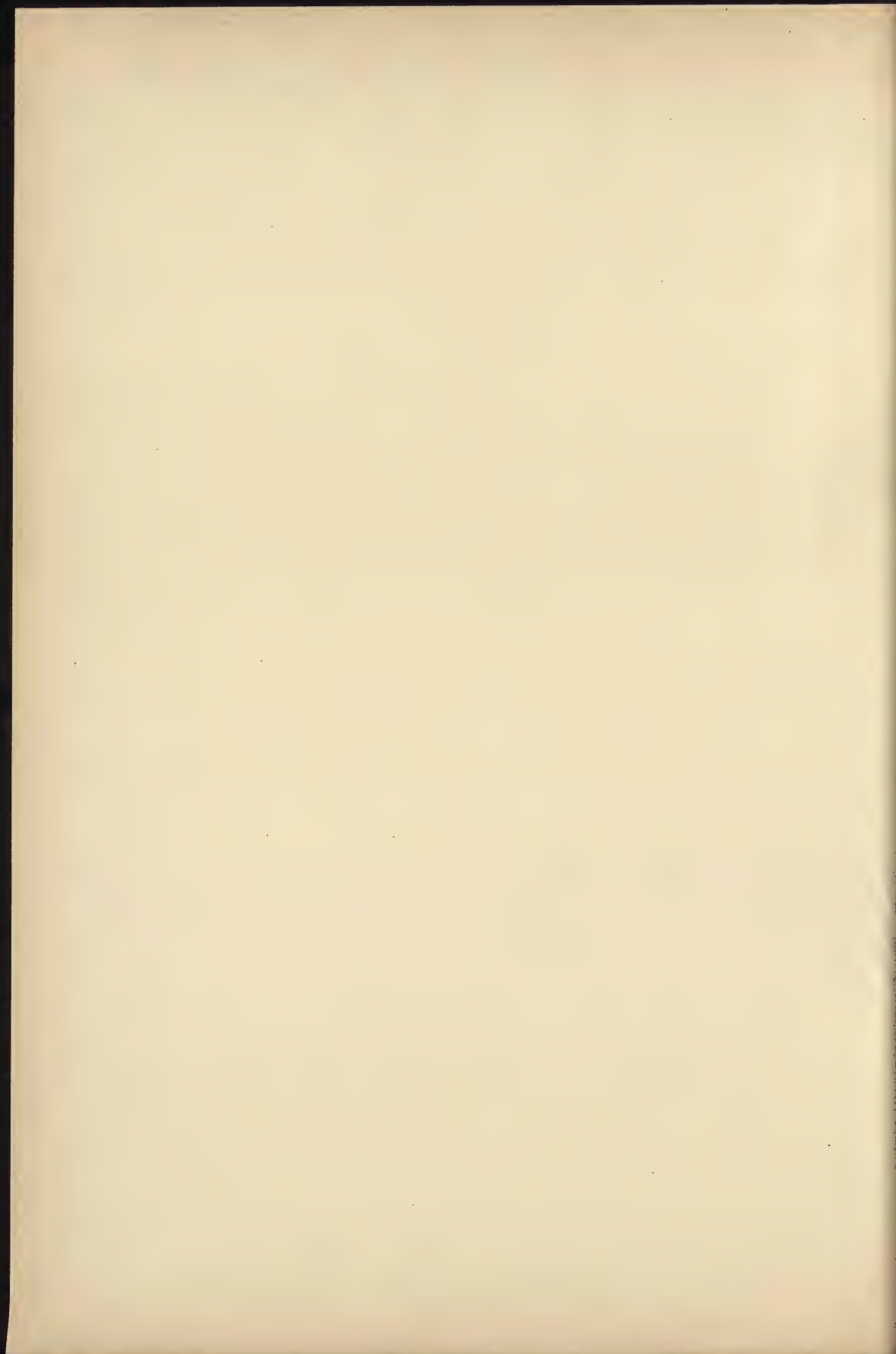
Nessuna città evoca questa idea meglio di New-York, la quale, dall'estremo promontorio alla foce dell'Hudson, dove non più di tre secoli or sono gli Olandesi sbarcarono, ha, negli ultimi cento anni, non solo spianato tutta l'isola di Manhattan, creando intorno a sè enormi sobborghi quali Bronx al nord, Queens e Richmond, ma si è ancora protesa per largo spazio al di là dell'East River, con Brooklyn sino a Long Island.

Ma la vera città di New-York — New-York City — disegnata a squama di pesce, come la descrive nei suoi versi Valt Whitman, rimane l'isola di Manhattan che ha, per l'appunto, la forma allungata di un grande squalo. Broadway, la famosa Broadway, rappresenta la più antica dorsale, e le arterie longitudinali, come essa, si chiamano « avenues », alcune contrassegnate da nomi, quali Park Avenue, Madison, Lenxington, ecc. altre da numeri : come quella 5ª Avenue, celebrata nel mondo, simbolo di ricchezza e di eleganza. Le attraversano ad angolo retto, ad eguale distanza, gli « streets » che aggiungono, al numero che li contrassegna, l'indicazione East o West, a seconda che si aprono alla destra o alla sinistra della 5ª Avenue, venendo dal mare.

Quartiere centrale di New-York.

Ma nella stessa città di New-York, per quanto estesa ed appunto per quanto è più estesa, esistono, come in tutte le città del mondo, alcuni centri, centri di affari o di eleganza, che hanno limiti di espansione non superabili.

Tale il quartiere della navigazione e del commercio, al bordo estremo dell'isola, dove la famosa Wall Street, sede della Borsa, prende nome dal muro « Wall » che nell'allora Nuova Amsterdam, l'antica New-York, proteggeva le greggi raccolte presso le rive del mare dall'invasione dei lupi e degli orsi.

Tale il quartiere centrale della ricchezza compreso in larghi limiti fra la Lenxington e l'Amsterdam Avenue e la 30ª e la 60ª strada, ma

OSSERVATORIO DI BERLINO

di Manlio Miserocchi

da "La Lettura" del gennaio 1933

E, anche con maggiore passione:

« *Ti vidi oggi biancovestita e*
[cessarono i miei palpiti;
credevo fossi un angelo, che
[veniva a prendere la mia
[anima. »

L'innato amore ai drappi, alle belle stoffe ricamate, ai pizzi, suggerisce raffronti come questi:

« *Tu sei la mia cara, bella*
[come un drappo,
come gli uccelli che gor-
[gheggiano di maggio e
[d'aprile. »

Anche i bianchi fazzoletti che incorniciano i volti delle ragazze sono motivo di poesia:

« *Belle sono le ragazze coi*
[bianchi fazzoletti,
come Madonne dipinte nelle
[chiesette. »

***

Le accolte più belle di costumi è possibile vederle per le feste religiose e domestiche, specie nei giorni di nozze. E' in questi giorni che dovunque, da Rodi alle isole minori, i costumi compiono il loro ufficio di dare alle parate e alle danze un carattere di splendida, smagliante festosità.

Le donne di Stampalia portano i gioielli appesi sul dorso...

Il ballo egeo per eccellenza è la *susta*, danzata dai ballerini che si tengono per mano accompagnando la musica con lievi battiti dei piedi e piccoli ritmici movimenti del corpo. Alle figure d'assieme si alterna l'intervento del corifeo che danza a solo, con vivace virtuosismo. Sulle sete, sulle lane, sui gioielli dei danzatori il sole mediterraneo splende sempre con violenta luce, mentre l'Egeo dà barbagli metallici e s'immerletta di bianco sul contorno delle isole; e il cielo si slarga in un inverosimile azzurro, mantenuto netto e smagliante dal gagliardo vento marino.

FRIO DA PISA

Osservatorio di Berlino

Domandare ad Alfred Kerr, pontefice massimo della critica berlinese, come vanno i teatri quest'anno, vuol dire sentirsi rispondere con altra domanda: « Was wird aus Deutschlands Theater? », che è il titolo di una sua aspra monografia sulla crisi d'arte in Germania. « Che cosa stiamo diventando? La crisi mondiale ha guastato il pubblico. Il mondo vuol ridere. Gli scrittori mancano e si ritorna ai vecchi numi. I cantanti celebri insistono per l'operetta e disertano le scene liriche proprio ora che ci avviciniamo alle celebrazioni wagneriane. In materia di prosa si spalancano le porte al repertorio francese, e l'anarchia impera. Non c'è un orientamento; il pubblico fa l'arbitro della situazione. »

La malaria riscontrata a Parigi si è estesa anche a Berlino che alla Francia aveva strappato il primato del teatro in Europa. L'Italia per l'opera è alla testa del mondo, ma questa è un'altra faccenda; e del resto Berlino al Teatro di Città come al Teatro di Stato presenta delle magnifiche edizioni di melodrammi wagneriani e italiani.

La Germania è al culmine della sua contraddizione: Novecento e Romanticismo in lotta, non estranee le vicende politiche. Quello che si crea oggi è già vecchio domani. Fretta di vivere e nostalgie del passato. Si costruiscono delle case futuriste e vi si introducono le anime afflitte di antiche beghe conservatrici. L'Europa tutta è malata. Alfred Kerr dice nella sua monografia: « Date a noi artisti il comando, e sapremo governare i popoli! » La frase gli è stata suggerita da una commedia di Chlumberg « Il miracolo di Verdun » alla cui rappresentazione egli dichiara di aver pianto. Il lavoro ha avuto enorme successo; Kerr ha consigliato di accompagnarvi tutti i ragazzi di Berlino; tuttavia dopo poche rappresentazioni la commedia è passata. Si tratta di questo: le tombe intorno a Verdun si spalancano, i morti, Francesi e Tedeschi, fraternizzano, insieme confondono i loro canti di patria e di guerra, e di braccio vanno a Ginevra, contro gli uomini di Stato gridando: « Perchè siamo morti, se non ridate la pace al mondo? A che servono i monumenti se non a tramandare l'odio? » E' facile capire l'impressione che questi fantasmi di sapore tedesco fanno sulla massa; ma una verità si leva da tutte le frontiere: l'arte fa quello che non può fare Ginevra. Rostand dalla Francia si tende alla Germania col suo dramma: « J'ai tué un homme », e gli risponde Chlumberg da Berlino con un coro a voci internazionali. Il Consesso impaurito di Ginevra non ha più nulla da temere da questo scrittore soldato, poichè egli è caduto, tragico destino il suo, in una botola del teatro alla prova generale della commedia, rimanendo ucciso sul colpo!

Gitta Alpar

Che anche i berlinesi vadano contro le loro abitudini per il teatro macabro, lo dice la poca resistenza avuta da un dramma di

Billinger « I Fidanzati », dura realistica vicenda di una ragazza costretta a lasciare il suo amore per sposare un uomo che odia e che freddamente avvelena durante un brindisi. La commedia di un naturalismo paesano, scritta in dialetto bavarese, non è stata ben compresa dal pubblico, che alla fine ha dimostrato il suo malumore.

***

Abbiamo detto come i grandi artisti lirici preferiscano l'operetta all'opera; ma, nonostante lo scandalo, il pubblico porta in trionfo il baritono Tauber e Vera Schwartz che cantano sul pentagramma di Lehar.

Anche Frizi Massari, che tentò il teatro di prosa, è tornata all'operetta dove ha ripreso il suo posto di diva. La celebre interprete della « Vedova Allegra » oggi manda in visibilio Berlino con « Donna che sa quel che vuole » dello stesso Lehar. Ha sessant'anni, canta, balla e salta come la sua coetanea Mistinguette, e guadagna mille marchi per sera. Nessun artista ha mai raggiunto una iperbole simile!

Altra diva dell'Opera, anzi la più bella voce di Germania, è Gitta Alpar, passata anch'essa all'operetta. Ha cantato con Gigli « Marta », « Rigoletto ». Vienna, Bucarest, Budapest la ricordano come da noi la Muzio, ma la necessità di guadagni l'ha persuasa per la lirica minore. L'anno scorso era la Du Barry, quest'anno è la grande

WERNER KRAUSS
interpreta Oktoberfest *di Horvath al Teatro di Stato.*

Caterina. Non si sapeva come far ripassare il confine alla ragazza tedesca divenuta imperatrice di Russia, e l'hanno messa in musica. Ludwig Herzer ha avuto il buon senso di prendere Caterina alle soglie della vita, e di deporla alle soglie del trono. La musica val poco, ma il musicista Ernst Steffan ha successo ugualmente. Dai balletti d'osteria alla reggia di Pietroburgo, i nove quadri si svolgono piacevolmente in una cornice di scene e costumi gradevoli, che ogni sera affollano il Teatro Admiralspalast. Merito precipuo di Gitta Alpar, intelligente attrice, cantatrice senza pari, e danzatrice armoniosa. Que-

ADELE SANDROOK
interpreta la Favola del Lupo *di Molnar a Berlino.*

sto piccolo demonio femminile di ventotto anni ha avuto tutti i doni dalla natura, compresa una vivacità d'occhi ammaliatrice. Essa è l'idolo e il vanto di Berlino. La sua fama del resto è nota per i film interpretati col marito Gustav Fröhlich, ed intraprenderà, finiti i suoi impegni con l'impresa, un viaggio in America per concerti, dischi e un contratto di film a Hollywood!

Gustav Froehlich
marito di Gitta Alpar
interprete del Principe di Hombourg *del poeta von Kleist al Deutsches Theater.*

***

Teatro poco affollato è il Deutsches Künstler per la « Favola del Lupo » di Franz Molnar. La mano di Felix Bloch Erben, arbitro del teatro a Berlino, ha avuto squisita scelta, ma il pubblico non ha risposto. Questo marito che in ogni uomo teme un amante della moglie e minaccia vendette, resterà vittima del destino più comune agli uomini: essere tradito senza saperlo... Ma la favola non ha divertito, nonostante la bella interpretazione di Anton Edthofer e di Mady Christians, deliziosa attrice berlinese, e nonostante che sia tornata alle scene una veneranda diva, Adele Sandroch, delizia di due generazioni, che oggi conta ottant'anni e recita con una vigoria sorprendente. Nella parte di vecchia contessa ella con un gesto o uno sguardo realizza veramente la tradizione di una casta ormai scomparsa. Chi riconoscerebbe nella modesta signora che ogni mattina va a farsi la spesa, la grande attrice che la sera sulla scena solleva uragani d'applausi? Antica razza d'attori che non esiste più!

Al Teatro della Beherenstrasse « Il Danaro ride », una onesta commedia di Ebermayer e Cammerlohr, ove Ralph Arthur Roberts si diverte quanto e più della platea in una parte di operaio che trova nella cassetta del lavoro molte migliaia di dollari evidentemente rubati e messi là, i quali alla fine si scopre che erano falsi!

In quest'anno di festeggiamenti per Gerhart Hauptmann vi è una ripresa dei suoi drammi più celebri: « Campana Sommersa », « Bassi Fon-

Käthe Dorsch
interpreta Bassi Fondi *di G. Hauptmann al Volksbühne di Berlino*

di » con la celebre Käthe Dorsch, e « Rosa Bernd » con Paula Wessely, attrice viennese di ventidue o ventiquattro anni che ha sbalordito pubblico e critica per la sua possente interpretazione.

Kleist, il poeta della Germania di cent'anni fa, ritorna alla ribalta dopo lungo silenzio per virtù di Max Reinhardt, che ha inscenato al Deutsches Theater il « Principe di Hombourg », interprete Gustav Fröhlich, marito, come abbiamo detto, di Gitta Alpar.

MADY CHRISTIANS interpreta Favola del Lupo di Molnar al Deutsches Künstler Theater.

Con lui sono Elena Thimig, Elena Tedhmer, Kayssler e Wagener, insieme di primissimo ordine per la ricostruzione di un Settecento fedelissimo sotto la bacchetta dell'inflessibile Max. Assente per ora dalle scene è Lucie Hoeflich, la grande interprete di Knut Hamsun.

Moissi, terminato il « Cadavere Vivente » di Tolstoi, ha allo studio « Too true to be good » di Shaw; « Troppo vero per essere bello » eterna contraddizione fra i vecchi e i giovani.

***

Al Teatro di Stato in fondo all'Unter den Linden, Francesco Mendelsshon, metà italiano metà tedesco, ha inscenato « Una sera all'Oktoberfest » di Oedoen Horvath. Questo scrittore ungherese, ormai passato alla nazione tedesca, è un giovane che anche Alfred Kerr invoca per la salute del teatro moderno. Appena trentenne, infatti, egli ha al suo attivo dei clamorosi successi. « Casimiro e Carolina » è una delle sue commedie più applaudite. Egli ama il tocco satirico: come ha fatto della ironia sul sentimentalismo viennese, così ha preso allegramente in giro i partiti politici di Germania; e in questa ultima vicenda, tratta della Festa che si celebra a Monaco (egli vive appunto là) il due ottobre con una immensa fiera dove la gente balla e canta sui tavoli esaltata di giovinezza e di birra. La commedia termina nella tenda di soccorso della Croce-rossa che accoglie i protagonisti della vicenda i quali prima di allora non si conoscevano e in una sera hanno mescolato i loro destini. Non come i cuori comandano, ma come la vita vuole. Due coppie d'innamorati destinati ad andare con la donna che non si eran scelti. E' sempre « l'altra » quella che amiamo!...

Sul pittoresco paesaggio del Mendelsshon, recitano W. Krauss, il grande Krauss delle scene di prosa, sua moglie Maria Bard, e la giovane Elisabeth Bergner, assurta rapidamente tra gli astri, dopo la sua interpretazione or son due anni del difficilissimo « Strange Interlude » di Eugenio O' Neill.

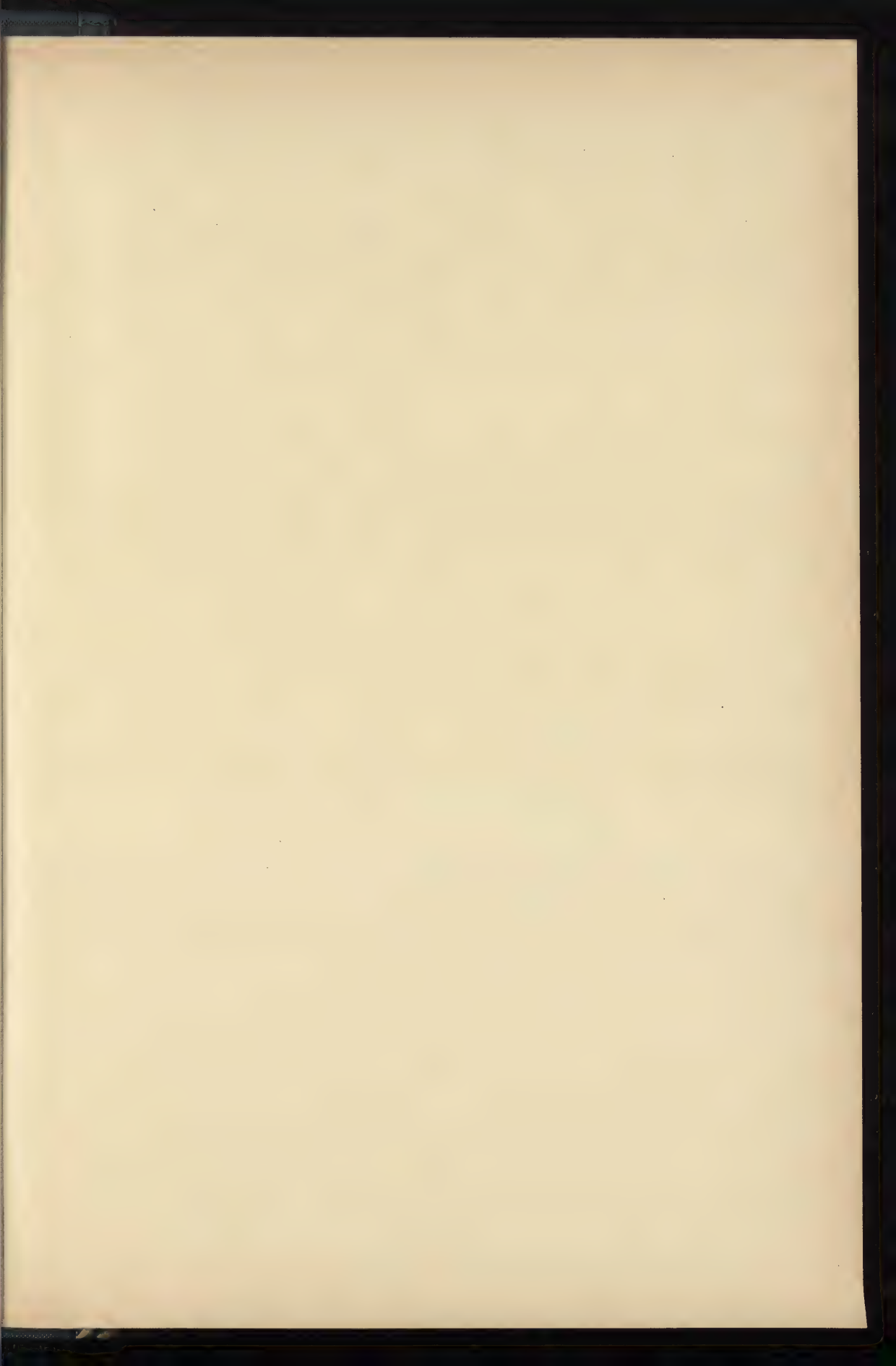
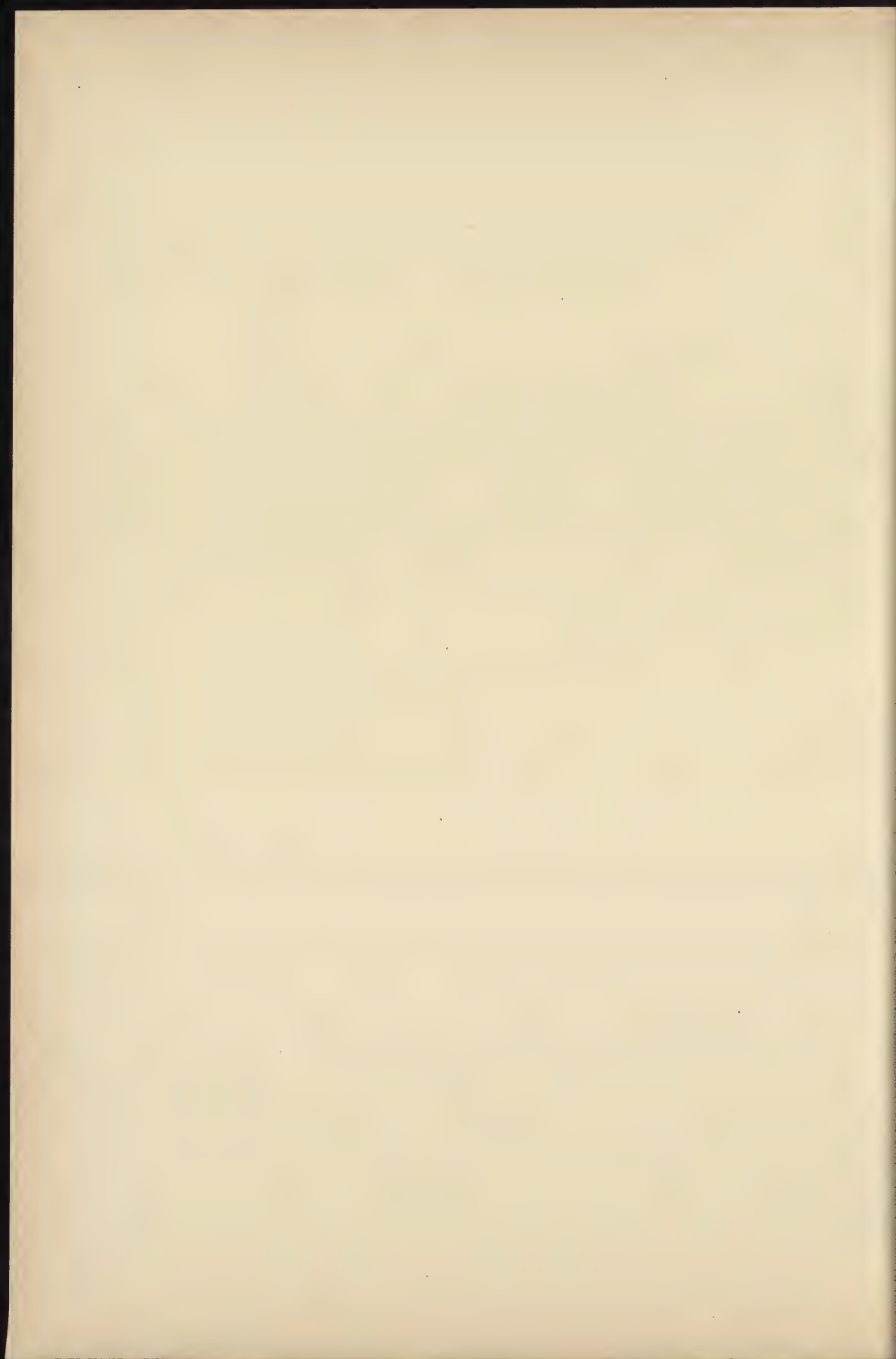
Il Grosseschouspielhaus, il teatro Colosseo di Berlino che già ospitò fiumane di popolo col « Casanova » e coi « Tre Moschettieri » di Erik Charell, si riapre con la « Vecchia Heidelberg ».

Questa non è una novità davvero! Ma avremo una messa in scena spettacolosa, e ciò appaga la moltitudine.

L'élite berlinese tuttavia insiste a parlare di crisi.

Se non c'è, la inventa.

MANLIO MISEROCCHI

Pace di notte, nel Parco

CONVERSAZIONI DI TEATRO: EMILE FABRE

di Lucio D'Ambra

da "La Lettura" del febbraio 1933

Conversazioni di teatro: EMILE FABRE

La « Comédie Française ».

È APERTA LA DISCUSSIONE SULLE SORTI DEL TEATRO CONTEMPORANEO. DOPO IL TEDESCO REINHARDT ECCO IL FRANCESE FABRE. CON LA SUA VERSATILE CHIAREZZA, CON LA SUA GRANDE ESPERIENZA DI COSE E DI LETTERE, LUCIO D'AMBRA PORTA NEL DIBATTITO LA LUCIDA E RAGIONATA PAROLA DEL DIRETTORE DELLA « COMÉDIE FRANÇAISE ».

Ho rivisto a Roma, nell'altra estate, reduce da un pellegrinaggio francescano ad Assisi, Emilio Fabre, gran drammaturgo delle competizioni politiche, delle tregende bancarie e delle case in rovina nelle rivalità domestiche che il denaro — *L'Argent,* del suo primo e potentissimo dramma giovanile, — scatena ed infiamma mettendo padri contro figli e fratelli contro fratelli. Non ostante la sessantina gagliardamente superata, Emilio Fabre è tal quale lo lasciai molti anni or sono, a Parigi, in quel suo ampio studio direttoriale alla *Comédie Française* dove l'Amministratore generale fa la pioggia e il bel tempo, monarca assoluto del più ampio e glorioso istituto d'arte drammatica che il mondo possieda. Con quale bonaria disinvoltura Emilio Fabre porta in giro per Parigi e per l'Europa la sua alta autorità di padrone governativo della così detta « Casa di Molière »! Con quale libera favella — senza mai peli su la lingua, senza guardarsi attorno e senza tanti giri e rigiri di avveduta e cauta diplomazia, — Emilio Fabre, marsigliese parlachiaro, dice le sue verità nude e crude su la miseria del teatro contemporaneo. Fermo ed energico afferma, senza sospiri: « Guardarsi attorno. Non ci son più grandi figure... » Ed enumera le ultime ch'ei vide ai suoi primi passi e quelle che gli furono sino alla guerra compagne di strada: « Augier, Dumas, Becque, Sardou... E poi, più tardi, De Curel, Donnay, Brieux, Porto-Riche, Hervieu, Mirbeau, Lavedan, Bataille, Bernstein, Rostand... » E scuote il capo: « Ma oggi... ». Due parole bastano. E un sorriso... Poi enumera ancóra, già un po' abbassando il tono: « Géraldy, Pagnol, Bourdet, Deval... » E rimpiange: « Gli anni che De Flers e Caillavet portavano una commedia scintillante ogni sei mesi e tale che la rappresentavamo duecento volte di séguito... » E rileva: « Oggi, non so che sia, non si lavora che di rado, a sbalzi, quasi contro voglia... E son commedie làbili, futili, che passan come bolle di sapone e non lasciano segno... Non vi sono più grandi soggetti. O nessuno sa ancóra affrontarli con risoluta energia... E, alle rappresentazioni, non più grandi trionfi e grandi fiaschi, splendori e oscurità del teatro: ma penombre, mondo grigio, fantasmi che passano, ombre di commedie e qua e là qualche filo di luce nel buio: sprazzi, lampi; ma dopo, spento il lampo, oscurità come prima, peggio di prima... » E accomoda le cose come meglio può: « Rappresentati in

autunno i due autori che aspettano — Denys Amiel, *L'Età del ferro,* e Paul Géraldy, *Cristina,* — rimetterò in scena, per respirare in grande, a pieni polmoni, ancóra Shakespeare: *Giulio Cesare* o *Coriolano*... E poi si vedrà: aspettiamo... » Ma un dubbio gli viene mentre pulisce gli occhiali e si liscia la barbetta argentea. Vi punta addosso, ora che son nudi, gli occhietti dalla sottile punta luminosa nelle sognanti pupille e vi domanda: « Ma che il male sia senza rimedio? Che davvero si tratti, come molti annunziano, della imminente fine del teatro?... » Ma poi alza sùbito le spalle rimettendosi gli occhiali... No. No. No. Storie! Trecento anni che dura la *Comédie Française,* da quando Molière, lì accanto, sotto le gallerie del Palazzo Reale, attendò la sua illustre compagnia... E più di quarant'anni che lui, Emilio Fabre, gran commediografo di venti opere insigni, direttore infaticabile del massimo teatro di Francia, più di quarant'anni ch'egli serve, intrepidamente, il teatro che adora... Possibile dunque che tutto ciò debba avviarsi a morire? Macchè! Emilio Fabre scaccia il dubbio e ci accende sopra una sigaretta aspettando, anche se non ci sono ancóra, le commedie nuove e i grandi autori. Non possono non venire. Certamente verranno... Molière li aspetta nella sua casa. Ed il genio francese, raffigurato nel famoso Voltaire di Houdon, aspetta lì nel vestibolo della *Comédie Française* che, se non Molière, rinasca almeno, Beaumarchais...

Se riapro le remote pagine dei miei diarii ritrovo le impressioni della prima volta che, a Parigi, accoltovi appunto da Emilio Fabre, in un perlaceo pomeriggio d'autunno, fui ospite della *Comédie Française*: « Sebbene la casa di Molière non sia più quella del decreto di Mosca, passando per questi vasti corridoi della *Comédie,* per queste ampie sale adorne d'antichi ritratti e d'antichissime poltrone, mi par di dover incontrare ad ogni passo Madamigella Rachel che esce dal suo camerino per incontrare, in questa semi-oscurità e in carne ed ossa, quell'Alfredo de Musset che, a pioggia e a vento, nella sua forma marmorea, sta giù nella « piazza del Teatro Francese » a rappresentare il Poeta davanti alla casa della Poesia. I ricordi s'affollano da ogni parte attorno a me che con timido passo turbo i silenzii dell'insigne *Maison.* Qui Victor Hugo, Alessandro Dumas figlio, Teofilo Gautier e Teodoro de Banville, Emilio Augier e Enrico Becque, Labiche, Pailleron e Meilhac son tante volte passati per venire a leggere una loro commedia ai « Sociétaires » o a dirigere le prove, per incontrare in questi atrii e vestiboli, corridoi e camerini, i grandi interpreti loro: Rachel o Got, Mounet-Sully o i due Coquelin, Sarah Bernhardt giovane o Guitry padre alle prime armi... E attraversiamo il terribile salone del « Comitato di lettura »; qui è la sala, — il Ponte dei sospiri della *Comédie,* — dove, dopo aver letto agli attori giudici, gli autori aspettano il responso. Qui un giorno Claretie rimettendo a Ottavio Mirbeau, dopo lettura e voto, il manoscritto di *Les affaires sont les affaires* dai membri attori del Comitato accolto previe correzioni, si sentiva gridare da Mirbeau furibondo: « *Des corrections?... J'en ferai sur leurs dos...* » E, busti e ritratti, i grandi uomini d'un secolo meraviglioso per la storia del teatro nel mondo, son tutti qui, sospesi alle oscure pareti o immobili negli angoli tranquilli. Immobili? Ma no... Si muovono. Nel gran silenzio della *Comédie* al crepuscolo par che i grandi spiriti vadano e vengano, padroni della casa in cui si custodisce e

Vecchie messe in scena della « Comédie »: Angelo (1833).

ctor Hugo nel 1832.

si onora pei secoli la loro memoria. Vien fatto di parlare a bassa voce per non disturbarli. Io mi sento qua dentro, tra tanta gloria e sì grande passato, piccolo, umile, indiscreto, inopportuno, intruso... E fuggire da queste sale vuote ma piene di fantasmi, uscir da questi corridoi deserti ma dove mille ricordi rivivono rifugiati lì dietro quelle porte, entrare nel vasto gabinetto dell'Amministratore generale della *Comédie*, nella dimora ufficiale d'Emilio Fabre, è per me una liberazione. Come i fantasmi della morte, anche i ricordi della gloria opprimono il cuore e fanno paura. Ma una porta s'apre ed eccomi uscito dall'incubo illustre alla realtà pratica della fama letteraria. Emilio Fabre è al telefono e risponde: « Vedrò, caro amico... Ci penserò... Farò il possibile... Per ora non vi dico nè sì nè no... Arrivederci. » Poi, riattaccando, spiega a me: « Era Giorgio di Porto-Riche. Ci avviciniamo a Natale. La recita del *Réveillon* è un bell'incasso sicuro. E Porto-Riche mi chiedeva di mettere in cartellone, per quella sera, il suo *Vieil Homme*... » Poi mi spiega: « Per il medesimo motivo, in meno di mezz'ora, mi hanno telefonato Henry Bataille e il Mirbeau: questi vuole che io reciti *Les Affaires* con Féraudy e Bataille chiede una recita natalizia della *Marche Nuptiale* con la Piérat. I diritti d'autore fan gola a tutti! » E poichè io chiedo ad Emilio Fabre a chi dei tre autori viventi darà la preferenza, l'Amministratore della *Comédie* mi risponde con una punta di beata malizia: « Non reciterò nessuno dei tre... Farò guadagnare, quella sera, Molière! »

M.lle Mars: « *Tisbe* », *in* Angelo.

E ieri, a Roma, Emilio Fabre mi ha detto: « Non scrivo più commedie da dieci anni. Dove mai trovare il tempo? Ne avevo incominciata una, di grosso calibro: *La Commedia delle Nazioni*. Ma è rimasta lì, interrotta... ». E poichè lo rimproveriamo, Emilio Fabre, che Roma adora, promette di venire a Roma, alla sua prima libertà, per ultimare qui la sua commedia. Già a Roma, — chè qui aveva fatto il suo viaggio di nozze, — già a Roma Emilio Fabre voleva scrivere una commedia ventitrè anni or sono, quando Eduardo Boutet lo pregò di venire a mettere in scena, alla Stabile dell'Argentina, quei suoi formidabili *Ventri dorati* che Ferruccio Garavaglia e Cesare Dondini, indimenticabili, gli recitarono e che io, senza tradirlo, gli avevo tradotti. Il *Giulio Cesare* di Shakespeare, *La Nave* di D'Annunzio, *La Crisi* di Praga, *I Fantasmi* di Bracco, *I Ventri dorati* e la *Vita Pubblica* di Emilio Fabre furono le stupende esecuzioni di quella grande « Stabile » romana di Eduardo Boutet e di Ferruccio Garavaglia che, se qualcuno avesse pensato allora alle cose del teatro in Italia, non avrebbe mai dovuto morire. Piccolo, vestito di nero, calvo, con la barbetta allora color pece e gli occhiali cerchiati d'oro, Emilio Fabre, persona seria, ebbe a Roma due successi gravi e clamorosi. La lotta per il denaro e la lotta politica avevano ispirato due potenti e larghi drammi ad uno scrittore che aveva veramente potenze balzacchiane nel costruire caratteri formidabili e nel fare tumultuosamente ondeggiare, sul palcoscenico, l'anima tragica e l'anima comica della folla. E poichè Eduardo Boutet aveva chiesto ad Emilio Fabre, dopo quei due successi, un dramma nuovo per l'anno seguente, Emilio Fabre, che aveva già pronto l'argomento e che non era ancóra Amministratore generale della *Comédie Française*, decise di fermarsi tra noi e di scriverlo a

M.me Dorval: « *Catarina* » *in* Angelo.

Notre Jeunesse *di Capus. - Da sinistra: De Féraudy, Piérat, Pierson, Coquelin cadet, Bartet.*

Roma. Comprò i grandi fogli di carta necessarii alla sua larga scrittura che mette, sì e no, due o tre parole in una riga. Si fece venir da Parigi la fratesca tonaca rossa in cui allora s'avvolgeva per lavorare e il rosso berretto col quale si copriva il cranio precocemente scoperto. Ma c'erano, purtroppo, gli amici italiani. Marsigliese, egli s'era trovato nella sua aria, in mezzo a tutti noi meridionali. Eduardo Boutet e Domenico Oliva lo accaparravano. Boutet lo voleva all'Argentina giorno e sera e in napoletano e in francese — *c'est une cochonnerie, 'mo ce vò!* — gli spiegava tutte le infamie con le quali il Consiglio d'amministrazione della Stabile silurava il suo gran sogno di un nobile teatro. E Domenico Oliva, nel *mare magnum* del suo studio invaso da innumerevoli carte, se lo teneva ore ed ore a parlare di Antoine e di Becque, di teatro e di letteratura... Ma c'era di peggio. Un giornalista francese, marsigliese come Emilio Fabre, aveva la suprema responsabilità di indurre all'ozio il commediografo che voleva, a Roma, lavorare... Bastava infatti a Léon Boudouresque, figlio del famoso basso e allora redattore della franco-italiana *Italie*, di telefonare all'albergo di Emilio Fabre. Ogni mattina aveva scoperto una nuova piccola trattoria, dove, con pesce di qualità, aveva promesso di manipolargli una zuppa marinara, una *bouillabaisse* al perfetto uso di Marsiglia. Il richiamo gastronomico della natia Cannebière aveva su Emilio Fabre potere taumaturgico. Appena Boudouresque aveva telefonato, sùbito Fabre riponeva nel cassetto le sue carte, si toglieva di dosso la tonaca rossa, infilava il suo eterno *tight* nero, metteva sul capo il cappellino a cencio e correva verso lo *bouillabaisse* giorno per giorno preparata per lui ai quattro punti cardinali di Roma. Boudouresque non aveva scrupolo di non farlo lavorare perchè per lui, marsigliese, una zuppa di pesce ben riuscita val sempre più di cento commedie! E, ripartendo per Parigi senza avere scritto a Roma una sola riga, il grande drammaturgo dei *Ventri dorati* alla stazione ci diceva: « Sono andato via da Marsiglia, dopo le mie prime commedie, perchè non vi si poteva lavorare. Ma se a Roma c'è Boudouresque e c'è la *bouillabaisse*, anche Roma è Marsiglia... La *bouillabaisse* è un guaio quando due marsigliesi s'incontrano... ». E, alludendo alla invasione dei meridionali nella Capitale francese, Emilio Fabre concludeva in un sorriso: « Me ne vado quindi a Parigi, dove, almeno, marsigliesi son tutti... ».

❦

Da allora ogni anno Emilio Fabre, fedelissimo amico, consacra all'Italia i suoi quindici giorni di vacanza e già l'anno venturo è promesso alla costa adriatica da Trieste a Fiume, ad Abbazia, a Ragusa e all'isola Brioni. Ma si rammarica, questa volta, di non avere potuto sostare a Roma che solamente sei o sette giorni. E non si dà pace, contando le ore: « Sei soli giorni a Roma... E ci vorrebbe un secolo! » Ma, spirito accomodante, il gran commediografo si consola come può e sorridendo dice: « Tornerò a Parigi e alla *Comédie* metterò in scena *Giulio Cesare* e *Coriolano*. Così, anche se assente da queste divine strade, rimarrò con voi, rimarrò entusiasticamente pieno d'antichissima ed oggi rinata romanità... » Chè il gran commediografo della *Vita pubblica,* il più potente dipintore d'affreschi scenici, di drammi di folla che abbia avuto la Francia a teatro, adora e ammira so-

prattutto questo nella lontana Roma e nella novissima Italia: le parole grandi e gli alti pensieri, l'anima collettiva impegnata in un ideale di civica grandezza e la maestà di grandi cieli solari che illuminano, dalla legione al fascio, le energie di popoli in marcia come un sol uomo verso le conquiste d'imperituri e maschi destini.

Così Roma ha, per l'Amministratore generale della *Comédie Française,* un fascino irresistibile. Più che sessantenne e nel più torrido agosto, l'ho veduto andare e venire per ore ed ore tra ruderi e fantasmi nell'atmosfera della più augusta romanità. E

Insomma, nei riguardi della *Comédie*, Emilio Fabre sembra diviso da due diverse opinioni: visto che la *Comédie* esiste è assolutamente necessario conservare un'istituzione storica e gloriosa come quella alla quale egli ha da più di tre lustri l'alto onore di presiedere; ma se la *Comédie* non ci fosse, non varrebbe la pena, ai tempi nostri, di costituirla. A uomini politici o artisti stranieri che gli chiedevano gli statuti della *Comédie* per tentar di dare vita, nei loro paesi, a qualche istituzione che dalla vecchia *Comédie* s'ispirasse, Emilio Fabre non ha mai taciuto il suo pensiero: tempo

Scena dell'atto III di Les affaires sont les affaires *di Mirbeau.*

un giorno di Ferragosto, mentre il cielo scioglieva su cose ed uomini aria di fuoco e di fiamme, era per lui felice occasione d'essere solo per dieci ore filate nella villa d'Adriano, a cercar le vestigia d'un giovane Imperatore. Chè Emilio Fabre ha due anime: l'eroica e la burocratica; e, se con l'una si trova a disagio tra vanità e competizioni di comici, con l'altra saggiamente si piega, paziente e minuzioso, ad amministrare un teatro. Di rado, nel volto grave ed austero, ride o sorride. Ma, da marsigliese scanzonato e di buonumore, se gli occhi non ridono dietro gli occhiali gli ridono le parole raccontando di comici o di autori interessi e vanità.

perso, fatica sprecata. Nè, saputo che anche in Italia alcune iniziative vorrebbero poter costituire un teatro di Stato, il Fabre occulta il suo pensiero: non per questa via, superata, antimoderna, fuori corrente se non addirittura contro corrente, si giova efficacemente all'arte drammatica d'un paese. I capolavori eterni del teatro poco attirano i futili spettatori moderni, assetati di novità a qualunque costo. Nè vale la pena di conservare, in una specie di museo archeologico del teatro, opere di seconda zona alle quali, per quanti possano essere od essere stati i loro meriti, non può il tempo non segnar di vecchiaia la scolorita fisionomia. Nè infine v'ha modo di rinfrescare e rav-

vivare un repertorio classico od anziano con novità di scenarii o tentativi, opere e scene, d'avanguardia. Ciò facendo si nega e si distrugge la tradizione senza per altro riuscire a creare un teatro vivo. Un teatro di Stato, fondato su diritti di attori e di opere i quali, passando il tempo, anzichè allentarsi, si fanno più forti, non può mai essere un teatro di combattimento. O, se lo diventa, finisce di essere ciò che storicamente è stato e deve continuare ad essere. Meglio è dunque che Stato, attori, autori e scenografi volgano a più libere e giovanili esperienze il loro amore. Ci sono rischi di battaglia che non possono, senza profanazione, essere corsi in un teatro che sia, in pari tempo, museo e tempio. Nè d'altra parte l'arte può rinnovarsi e procedere senza rischi ed errori. Senonchè, — l'atmosfera stessa lo vieta, — un teatro solenne non può mai essere un teatro di voci nuove. E, quando ciò fu tentato, apparve evidente l'assoluta inconciliabilità di carattere, sia attori, sia pubblico, tra gli elementi conservatori e gli elementi rinnovatori dell'arte drammatica.

Una prova di Notre jeunesse - *da sinistra* : *Coquelin, Claretie, Capus, Leloir.*

La posizione di Emilio Fabre alla presidenza del massimo teatro francese e del più illustre istituto drammatico del mondo è dunque quella di un prudente equilibrio che da quindici anni, fra vecchio e nuovo, l'autore dei *Ventres dorés* sa abilmente mantenere. Anche contro di lui, nel nuovo secolo, si son ripetuti gli attacchi che già alla fine dell'altro secolo, capeggiati da Becque, da Antoine e dal gruppo del « Teatro Libero » violentemente e assiduamente puntarono contro l'amministratore di quel tempo, il diplomatico Jules Claretie, il quale sudava due camicie, tanto lo tiravan da destra e da sinistra, a salvar capra e cavoli. Chè se una *Parigina* di Becque consacrata capolavoro e fatta da novatrice classica col tempo può entrare alla *Comédie* con tutti gli onori, una *Parigina* nuova di zecca non avrebbe potuto tentar l'avventura in una *Comédie* tradizionale ed ortodossa per ragioni non individuali di questo o di quell'altro amministratore, ma per ragioni intime e profonde dell'istituzione stessa e per radicale antitesi fra ogni tentativo rivoluzionario e gl'imperiali e dommatici decreti di Mosca. Un folto gruppo di scrittori, chiamati a raccolta da un giornale letterario, sferrò anni or sono una violenta offensiva contro Emilio Fabre per ottenere dal Governo che a lui fosse tolta la direzione del massimo teatro di prosa, direzione da affidarsi in sua vece ad un regista ultramoderno e arditamente novatore, Jacques Copeau. Per di più la malizia dei ministri trovò tra i firmatarii del manifesto contro Emilio Fabre molti autori drammatici dei quali egli era stato costretto a rifiutare le commedie. Talchè questi firmatarii, che manifestamente avevano torto, tolsero valore anche alla firma di quelli che — puri almeno nelle intenzioni, — potevano in qualche cosa avere ragione. E il movimento insurrezionale del giovane teatro cadde così nel vuoto, fra scandaletti e sorrisi.

Emilio Fabre cerca ansiosamente commedie nuove per la *Comédie*. Agli autori giovani non ha mai chiuso la porta. Non ha forse rivelato lui, al pubblico europeo, l'ingegno di Paul Géraldy? Non ha il Fabre portato alla *Comédie,* con la non felice *Belle Marinière,* anche un avanguardista letterario come Marcel Achard? Ma queste commedie, sia pur di spirito nuovissimo, egli le vuole costruite e fatte con mae-

stria antica ed eterna; e se devono aver la testa anche nelle più sfrenate fantasie neorealiste o surrealiste abbiano però i piedi solidamente piantati su le tavole del palcoscenico più tradizionale del mondo sicchè un soffio di vento, alla prima bufera degli spettatori, non se le debba portar via.

— Amo la *Comédie,* mi dice Emilio Fabre una sera, a fin di pranzo, nell'ora delle sigarette e delle confessioni. Adoro la *Comédie.* Le ho dato, da tre lustri, i miei migliori anni, le ho sacrificato la mia opera personale di scrittore. Non ad uno, ma a dieci scrittori giovani, ho aperto con gioia le sue porte: da Paul Razual a Paul Morand. Tuttavia la *Comédie* ha tradizioni che, se non si vuole ucciderla in brevissimo tempo, devono essere custodite e difese. Sono in quelle tradizioni esperimentate e consolidate dal tempo attraverso i secoli; alcuni errori certamente emendabili, ma anche molte indiscutibili verità. Il prestigio della *Comédie* nel mondo, così come fu e com'è, non ha limiti. Ma addio prestigio se la *Comédie,* con balda imprudenza novecentesca, non commisurasse i rischi ai risultati. L'amministratore d'un teatro secolare deve avere due orecchie capaci di ascoltar da due parti: inviti del presente ed ordini del passato devon cercare di conciliarsi, moderazione dalle due parti, nell'equilibrio del suo spirito accondiscendente e restio nel medesimo tempo. Tale è il mio dovere; e rigorosamente io lo compio. E se credo che altri paesi, — per esempio l'Italia, — meglio gioverebbero all'arte drammatica in forma più viva e moderna che non un teatro di Stato, stimo indispensabile al prestigio letterario della Francia la conservazione di questo illustre teatro del quale la crisi sarà certamente risolta dal Governo. Chè, in dannata ipotesi, potrebbero i *Sociétaires,* cioè gli attori a pensione e statutariamente proprietarii, risolverla da parte loro. Tutto quanto esiste alla *Comédie* — cervello di Voltaire compreso, — appartiene ai comici; e solo la vendita del famoso *Voltaire* di Houdon (per cui ci furono dall'America offerte di milioni) potrebbe assicurare la durata prospera e felice dell'istituto. Così il teatro ritornerebbe veramente alle sue origini, cioè a quando, con Molière, era il teatro dei « Comédiens français », al « Palais Royal ». Le parole son parole e i fatti fatti; certo come nei secoli è vissuta, ancóra nei secoli vivrà quella scena illustre che fu la casa del genio drammatico francese, da Molière a Enrico Becque...

Molière.

Becque! Emilio Fabre ha nominato il suo semidio. Chè il Dio onnipotente e onnipresente è per lui il grande Shakespeare. Ma se il poeta di Cesare è più vicino al suo spirito, l'amaro poeta dei *Corvi* è più vicino al suo cuore. Nel suo studio alla *Comédie,* nella sua casa di via La Böetie, nella sua appassionata parola, nei suoi giovanili ricordi di battaglia al Teatro Libero con le sue prime ed aspre commedie da *L'Argent* al *Bien d'autrui,* Enrico Becque è sempre al posto d'onore: il suo grande, amato, venerato maestro. E se pensa di potere un giorno riprender la penna del commediografo ed aggiungere volumi nuovi ai cinque già pubblicati del suo *Teatro completo,* Emilio Fabre accarezza ancóra nello spirito la visione di un'opera amara e desolata, di una « denunzia sociale », come il maestro gl'insegnò ai suoi giovani anni.

Siamo a fine di pranzo, tra splendori di luci e carezze di musiche, attorno alla tavola d'un ristorante estivo a Villa Borghese. E Emilio Fabre, che domani richiuderà la sua vita nelle penombre della *Comédie,* sogna nella breve libertà romana l'opera futura, già tutta vedendola, non scritta ancóra, nel fumo della sua sigaretta che ha l'aria di tracciarne il titolo azzurro sul nero dello sfondo notturno: *La Commedia delle Nazioni.*

— Sarà un vasto dramma di politica e d'affari... Avrà, per gigantesco sfondo, la guerra... Pochi uomini tragici giuocheranno in essa il destino dei popoli...

E non dice di più. Emilio Fabre guarda lassù... Sogna un quieto inverno romano, una grande finestra tutta sole aperta sul Palatino... E, davanti a quell'eterna morte e a quell'eterna vita, un tavolino, un calamaio, un po' di carta e una penna, per scrivere...

LUCIO D'AMBRA

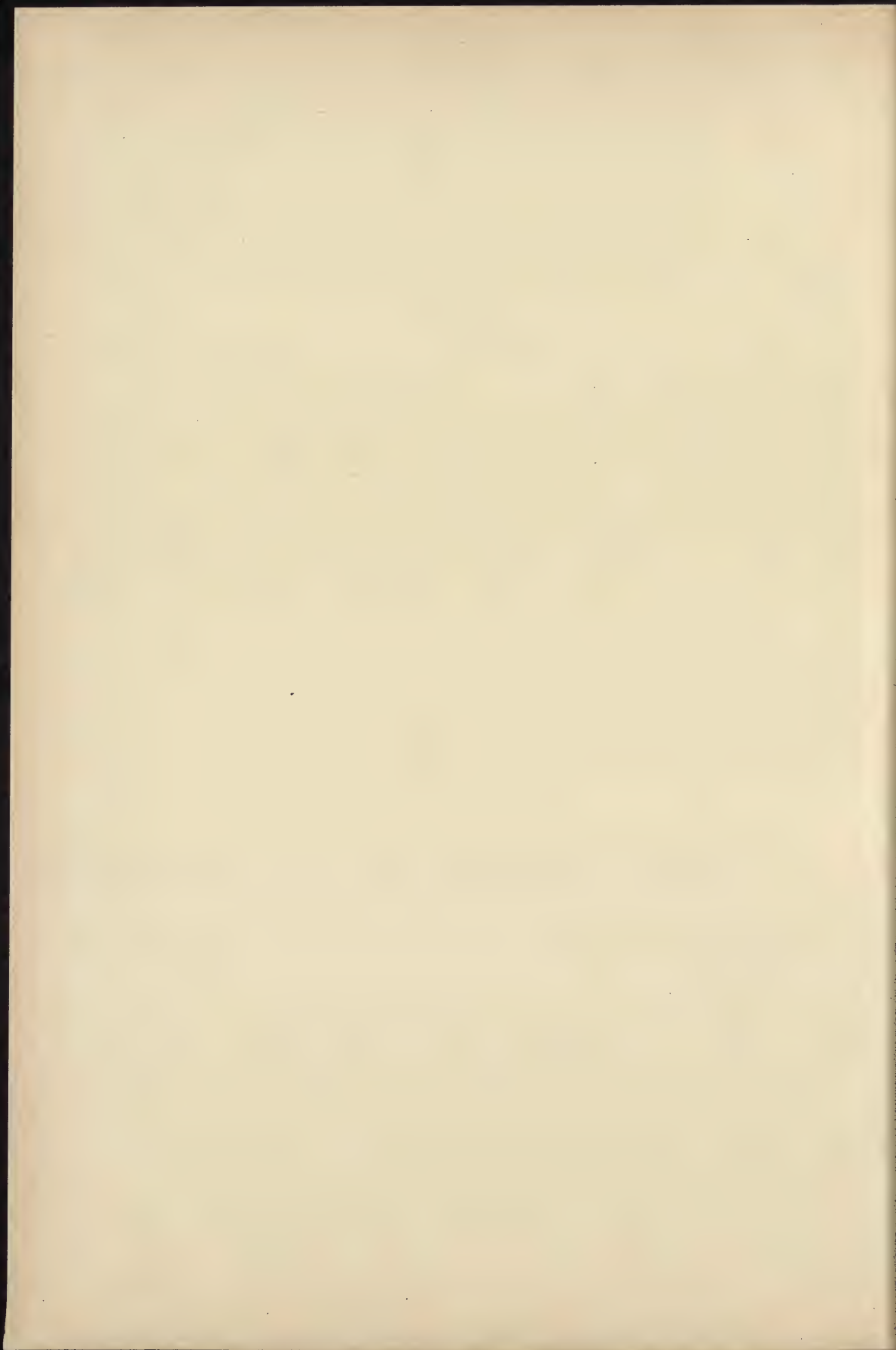
Aspetti del

CABO JUBY

COSTA D'AFRICA ATLANTICA

La porta carrese del forte di Capo Jubi, nel Rio de Oro.

È tutta bella, da Tangeri alla Guinea, quanta ne abbiamo vista in diversi veloci passaggi, troppo veloci. Ma non è più il tempo del lungo soggiorno, della visita paziente. Il viaggiatore d'oggi ha l'ansia della visione cinematografica, preso com'è dal ritmo rapidissimo della vita moderna. E' un superficiale? No, affatto, se si riflette alla precisione del ricordo, alla potenza di certe nostalgie di cose viste e ammirate un istante. La velocità fors'anche

La Kasba degli Udaja, a Rabat.

<u>REGISTI STRANIERI A FIRENZE</u>

di Guido Salvini

da "La Lettura" del luglio 1933

REGISTI STRANIERI a Firenze

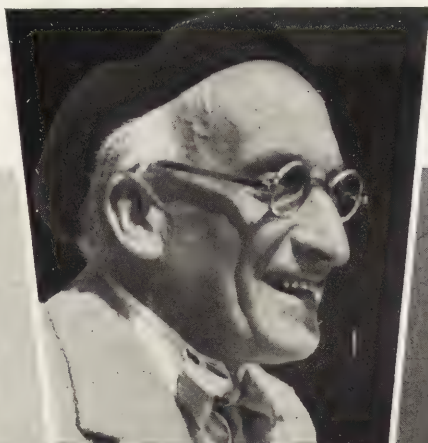
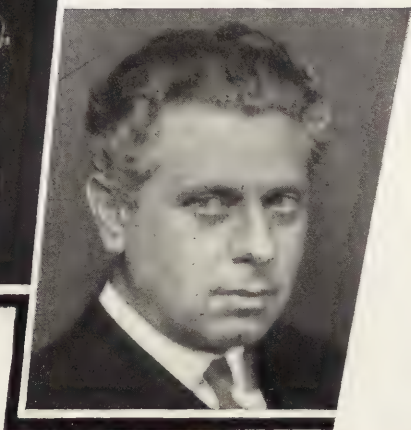
TRA LE PARETI DI BOBOLI E DEL CHIOSTRO DI SANTA CROCE, TEATRI SENZA QUINTE. I GRANDI REGISTI DEL MAGGIO FIORENTINO OSSERVATI E DESCRITTI NEL LORO LAVORO, NEL LORO METODO E NEL LORO INSEGNAMENTO.

Dio dice: a camparvi non mi sgomento, a contentarvi sì. Il detto è vecchio e toscano e sembra che i dirigenti del « Maggio musicale fiorentino » l'abbian preso a programma nello scegliere undici fra direttori d'orchestra e del coro, cinque registi e una decina fra pittori e architetti per dirigere e allestire una stagione di poco più di un mese. Naturalmente una tendenza c'è stata e ci doveva essere. Quei manipolatori di programmi che credono trovare la formula giusta dei loro spettacoli col « seguire il gusto del pubblico » dimenticano che nulla di grande e di definitivo fu fatto nel mondo da chi si preoccupò solo di seguire le abitudini dei più. Dunque una tendenza c'è stata, e proprio in virtù di questa tendenza il programma, che non presentava che opere del passato, ha avuto un carattere eminentemente moderno.

Finalmente quanto andavamo ripetendo da anni — non doversi intendere per teatro moderno solo quello dove si rappresentano opere nuove, ma quello dove anche le opere del passato sono interpretate attraverso una sensibilità attuale, — si è dimostrato esatto. « Tutto esaurito » sempre al Politeama, alla Pergola, in Boboli, a Santa Croce, una risonanza internazionale senza precedenti, una messe di esperienze quale mai si era potuta raccogliere nelle comuni stagioni teatrali.

Non è mio compito illustrare i caratteri essenziali dei varî spettacoli di cui la critica ha trattato con particolare attenzione e larghezza, ma siccome ho avuto la ventura di lavorare a fianco di tre maestri della regia europea traducendo, se così è possibile dire, oltre alle parole, i loro intendimenti stessi in una lingua accessibile alle masse, cioè nella lingua teatrale, credo interessante riassumere brevemente i sistemi, i metodi, gli accorgimenti usati dai tre registi, Reinhardt, Copeau ed Ebert, per giungere ai magnifici risultati che tutti hanno potuto constatare.

Taccio del quarto regista, perchè troppo universalmente noto e amato dal pubblico italiano: Giovacchino Forzano. Il quinto... non ha importanza.

Carl Ebert, tedesco puro sangue, ha un sorriso meridionale, aperto e dolce, illuminato, intelligente, sereno. E' uomo massiccio, ma non

Jacques Copeau.

Carl Ebert.

Max Reinhardt.

fatto d'angoli. Sulla fronte alta i capelli, appena appena inargentati; occhi chiari, penetranti, vivaci. Carl Ebert non è puntuale nè meccanico perchè è un uomo innamorato. Che Dio lo conservi tale!

Jacques Copeau, puntualissimo, non è un uomo innamorato: troppo tagliente è il suo sorriso, e quando ride così, a chi guardi solo la sua bocca può sembrare che abbia appena vent'anni. Il suo sorriso è un segreto. La testa asciutta, dura, volitiva. Gli occhi son piccoli. Quando vuol esser dolce, e ci riesce come nessuno al mondo, mette in valore due rughe profonde che tagliano le guance e le ammorbidiscono. Poi le rughe spariscono e il suo volto non esprime che intelligenza creativa, sperimentale.

Max Reinhardt è un capolavoro! Nessun uomo riesce a imporsi come lui e pochi uomini sono, come lui, timidi. Mimetico per eccellenza, come ogni grande direttore deve essere, dominatore dei propri nervi, appare piccolotto, ma subito *importante* anche a chi non lo conosca. La sua voce è leggermente nasale, pacata, persuasiva. Pochi gesti. Ma dietro questa calma costretta pochi volti s'illuminano come il suo. Occhi mobilissimi, acuti come aculei; la bocca si aguzza, poi s'apre in un sorriso, anzi in un riso sonoro e i denti splendono forti, uguali, divoratori.

Ho conosciuto Ebert a Berlino l'autunno scorso. Egli era allora Intendente del Teatro d'opera municipale di Charlottenburg, ed aveva fatto in pochi anni, di questo teatro già in decadenza, uno dei centri più vivi e vitali della scena lirica tedesca. Parlammo lungamente del *Nabucco* e della *Vestale* che egli avrebbe dovuto mettere in scena a Firenze, ed in quel primo colloquio mi apparve chiaro ed evidente il suo sistema di regia, vorrei dire la sua scuola. Assistei poi alla rappresentazione del *Ballo in maschera,* superba realizzazione, e vidi in atto le sue idee: non vane teorie, ma concetti chiari, traducibili, evidenti.

Ebert si preoccupa prima di tutto della teatralità dell'opera da inscenare. La studia, la scompone, la penetra, con attenzione ed esattezza da chirurgo. Non si fida del mistero divino dell'arte. Vuole che tutto sia chiaro ed evidente prima, e tutto proietta e ingrandisce con giusta misura tenendo ben presenti, e questo è il suo pregio maggiore, le proporzioni fra l'espressione drammatica e lo spazio che l'espressione stessa deve varcare prima di giungere all'ultimo spettatore appollaiato nel loggione. Riduce il coro ad un'anima sola, ma anima e non macchina; dispone la massa con l'accorgimento del pittore che gioca di chiaroscuro. Non permette mai gesti liberi, atteggiamenti indipendenti, ma spiega e convince del perchè degli atteggiamenti concordi. Forma sempre gruppi compatti, ma vuole che fra gruppo e gruppo « circoli l'aria ». Mentre i componenti dei varî gruppi sono fra loro ben stretti (e con una parola felice si fece subito intendere dal nostro coro, dicendo: « fate le sardine »), non ammette che nessuno sia coperto dal compagno, sia cioè amorfo. Ecco perchè il suo primo studio, nell'inscenare un'opera, è quello dei piani indispensabili a mettere in vista, e quindi in valore, ogni singolo personaggio. Incomincia col forzare la pendenza del palcosce-

Una scena del Nab

nico fino al dieci e talvolta al quindici per cento nel primo piano, prosegue poi coi piani rialzati, non arbitrari, ma necessari all'azione. Sostiene che le scene a pochi personaggi debbono « appoggiarsi alle architetture » per mantenere la loro voluta intimità, ed è scrupolosissimo nell'osservare questa massima, giusta quante altre mai. Aborre le scene frontali dove i personaggi e il coro sono costretti a cantare sempre rivolti al pubblico, perchè, pur ossequioso a quelle che sono le necessità musicali, cerca di render più che sia possibile logiche le *posizioni* dei varî interpreti. Nelle luci è immaginoso, pittoricamente arbitrario, coerente non alla logica della scena, ma solo alla forza drammatica di essa. Non può sopportare una luce fissa per più di dieci o quindici minuti: ha il terrore della monotonia, e trova sempre una giustificazione drammatica per mutarla. Segue in questo la scuola tedesca che tende a forzare la luce sul personaggio dominante fino a che la sua presenza in scena sia effettivamente dominante; poi la luce l'abbandona.

Carl Ebert s'innamorò del *Nabucco* per la potenza drammatica di ogni sua scena. Vi si trovò a suo agio, potè sfoggiare tutti gli accorgimenti interpretativi che la fantasia e la tecnica gli suggerirono. Usufruì ogni piano, ogni gradino delle infinite scale che l'architetto Aschieri aveva segnate nei suoi bozzetti. Iniziò le prove con una preparazione accuratissima, ma non disdegnò di mutare posizioni, di accentuare la forza espressiva delle scene, ogni qual volta l'incubo della « drammaturgia », come i tedeschi chiamano l'esegesi drammatica di un'opera, lo spinse a osare e, naturalmente, a vincere.

Amò meno la *Vestale*. Io che gli fui vicino ogni ora, ogni minuto, posso dire che veramente soffrì di non poter muovere il coro e le masse a suo agio. Quel commento fermo del coro lo esasperava, ed era uomo di troppo buon gusto per sovrapporre alla struttura musicale così chiara e definita movimenti arbitrari, quadretti da cartolina illustrata, meschine « fantasie » per il trionfo di Licinio. Ma aveva concepito la messa in scena dell'opera su basi solide. La statica delle masse divenne così espressione voluta, di cui egli stesso, alle ultime prove, non si rendeva più conto. Il trionfo lo meravigliò. Non aveva considerato, come ho detto prima, il mistero divino dell'Arte.

Jacques Copeau conosce bene invece il mistero dell'Arte e lo sperimenta e sa che non lo tradirà. Qui sta la sua forza. Gordon Craig, in una lettera con la quale lo presentava a mio nonno Tommaso Salvini, così lo dipinse: « Somiglia un poco a Shakespeare e un poco a Sherlock Holmes ». L'espressione voleva essere burlesca, ma questo avvicinarlo a un grande poeta e insieme ad un fantastico scrutatore di misteri, per cui un nulla acquista importanza capitale e determinante, non poteva esser più giusto. Taluni vogliono dire che Copeau sia un mistico, a me sembra soprattutto un uomo acutissimo. La sua arte è eminentemente musicale, ma mentre egli guida l'armonia e ne sembra assorto si accorge se un attore ha un piede spostato di dieci centimetri dal punto segnato e ne fa un *casus belli*.

oliteama Fiorentino.

Certo la sua opera di preparazione dello spettacolo, l'interpretazione, la creazione dei movimenti, delle scene, di taluni personaggi, come, ad esempio, del Diavolo, hanno del miracoloso. Si potrebbe pensare che, tutto pervaso dal misticismo del *Mistero di Santa Uliva,* egli abbia ben oprato per forza d'ispirazione in un clima di pura poesia. Io ritengo che anche se avesse avuto fra mano un dramma pagano si sarebbe saputo trarre magnificamente d'impaccio. E non intendo offendere con questo la sua profonda fede religiosa, ma solo rendere giustizia alla sua forza introspettiva, alla facoltà che egli possiede soprattutto di creare, anche con una materia grezza, un grande disegno scenico. Egli parte certo dal generale per giungere al particolare, crea prima il clima, vi si prova, vi si adagia, poi prende quota. Non lavora di tecnica evolutiva, talvolta sembra che il problema della recitazione dei singoli lo interessi fino a un certo punto, ma sopra una parola, sopra un gesto, sopra uno sguardo si fissa con ostinazione magica, quasi misteriosa. Un suono rappresenta per lui la chiave di volta di una scena, e gli attori che non possono sempre seguirlo in questa specie di taumaturgia ne rimangono a tutta prima sconcertati. Poi i risultati danno sempre ragione al maestro. La massa non ha per lui un sol volto, ma tanti volti quanti sono gli uomini che la compongono. La luce, più che elemento-colore, è per lui sorpresa.

Andreina Pagnani: Uliva.

Cesare Bettarini: L'Angelo.

Nerio Bernardi: Re di Castiglia.

Io ammiro in Copeau sostanzialmente la elevatezza del concetto teatrale. Tutto in lui è puro, squisito, spoglio di ogni scoria di palcoscenico, trasparente. Quell'aver voluto abolire anche le mansioni dell'antico mistero, e quel segnare con immaginosa e semplice chiarezza i luoghi deputati con le quattro piattaforme collegate al pozzo centrale dai

corridoi, rappresenta una sintesi a cui Copeau deve esser giunto attraverso l'estrema acutezza del suo ingegno. E quella striscia di fiume che contorna le piattaforme anteriori, così necessaria, così « esatta » dopo che la si considera fatta, eseguita, come mai potè venirgli in mente? Quale fu il limite dove la sua immaginazione si fermò per non oltrepassare i confini della comprensione comune e isolarsi in forme astratte? L'equilibrio dunque e non l'arbitrio han guidato la sua mano.

Copeau insegna agli attori più con una lenta, paterna, dolce opera di convinzione che con l'esempio. Non essendo nato sul teatro, ma giuntovi in età già matura, non può servirsi di una comunicativa immediata. Forse anche se lo potesse non se ne servirebbe. Nel più profondo del suo animo quest'uomo, che dà tutta la sua vita al teatro, deve in certo modo odiarlo in quanto è rappresentazione esteriore.

Chi ama il teatro più della sua stessa vita è Max Reinhardt. E questo amore egli lo trasfonde in tal misura agli attori, che veramente assistere alle sue prove è una delle gioie più grandi. La sua tecnica è precisa, magistrale. La sua volontà è così chiara, la sua comunicativa così immediata e dominante che l'attore si sente aiutato, incitato a tal punto da dover recitare bene per forza. Ogni scena rappresenta per

Il Chiostr Grande d Santa Cro

La scena della sacra rappresentazione di Sant'Uliva.

Nell'incanto notturno di Boboli: Il sogno d'una notte d'estate.

Reinhardt una forma chiusa e deve avere il suo sviluppo indipendente. Ogni attore deve far mostra della sua bravura. Non si discute, non si commenta. A differenza dei maestri russi, che per giorni e giorni e talvolta per settimane e mesi interi parlano agli attori del carattere dei personaggi finchè tutti ne debbano essere compresi a tal punto da sentirsi non più gli interpreti, ma i personaggi stessi, con Reinhardt si comincia dalla prima prova a recitare.

La preparazione interpretativa è già compiuta dal maestro. Si potrebbe affermare che il suo lavoro più arduo è finito il giorno in cui cominciano le prove. Ma sarebbe pura teoria. Lo spettacolo si crea con gli attori tanto più quando gli attori debbono recitare come vuole lui, cioè dando in forza espressiva almeno il doppio di quanto essi stessi credono di potere. Ho assistito alla meraviglia di certi attori nostri che si sono scoperti qualità di energia interpretativa che non sognavano neppure di possedere. Egli aveva mostrato loro quel che voleva recitando in tedesco, o solo con un atteggiamento, o con un tono di voce, e gli attori traducevano ora i desideri del maestro nella « battuta » italiana, ma con l'orecchio vigile alla famosa risata di lui. Infatti sino a che il tono giusto non era raggiunto Reinhardt se ne stava immobile a sentirli. Quando, dopo aver ripetuto cinque, dieci, venti volte la battuta, si udiva la risata sonora del maestro, piena di una gioia infantile e insieme di sincerità quasi selvaggia, questo era il segno dell'espressione raggiunta e si proseguiva oltre.

Reinhardt procede dunque con un sistema analitico. Il personaggio è già in lui, ma occorre che l'attore lo ricrei, occorre che reciti le sue battute, che ne tragga tutto il rilievo possibile, che faccia ridere o piangere, ma che sia ad ogni parola evidente, necessario, caratteristico. Grande è l'amore di cui egli circonda ogni « parte », anche la più piccola, e ammirevole il suo metodo di convinzione che nulla ha di pedantesco perchè fondato sulla sicurezza che egli ha di se stesso, sicurezza che si trasmette agli altri, sia che si tratti d'interpretazione, di recitazione, come di movimento. Con un gesto corto ed un piccolo agitare nervoso della mano destra, Reinhardt segna le posizioni: anche in Boboli, dove il palcoscenico, cioè lo spazio frontale riservato agli attori, misurava oltre cinquanta metri e la profondità era grandissima, il suo gesto era secco, deciso, preciso. La massa è per Reinhardt elemento essenzialmente decorativo, ma quale importanza le attribuisce! Quando nel marzo scorso egli dovette scegliere la località del giardino di Boboli che gli sembrasse più adatta alla rappresentazione del *Sogno di una notte d'estate,* il suo desiderio si ap-

Memo Benassi: Oberon.

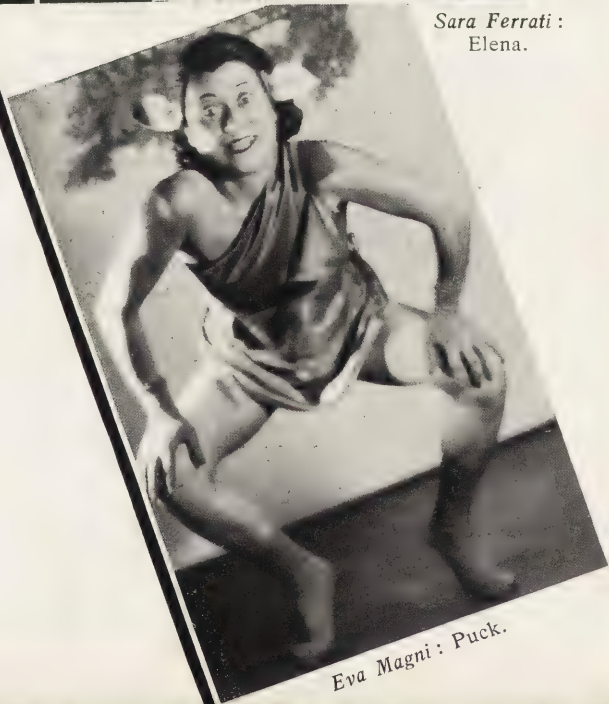
puntò subito all'ultimo spiazzo erboso oltre la Vasca dei Cigni, da cui s'intravedeva tutto il grande viale dei cipressi che monta sulla collina. Il luogo non era adatto nè per il pubblico nè per gli attori, ma Reinhardt pensava solo all'entrata del corteo di Teseo nell'ultima scena della commedia, quando l'orchestra avrebbe suonato la celebre *Marcia Nuziale* di Mendelssohn. Già s'immaginava un migliaio di comparse che sarebbero scese dall'alto con le fiaccole e in quel momento dimenticava tutto il rimanente della commedia shakespeariana, preoccupato, innamorato anzi del grande effetto decorativo finale.

La sera della prima, nel luogo che poi fu scelto, quando dalla grande scalinata centrale scesero non mille, ma cento comparse recanti grandi lampadari, e il pubblico scoppiò in un applauso fragoroso, Reinhardt mi afferrò un braccio ed esclamò: « L'avevo ben detto io che tutta la forza del successo stava in questa scena! ». Io tacqui e lasciai che il maestro si compiacesse della sua momentanea, modesta illusione, ma avrei voluto gridargli che il successo non dipendeva dalle fiaccole delle comparse, ma dalla fiaccola viva del grande teatro che egli aveva agitata fra noi.

***

Questi registi celebri, uno perchè democratico, l'altro perchè cattolico, il terzo perchè ebreo, non lavorano o almeno non lavorano quanto dovrebbero e si meriterebbero nei loro Paesi d'origine. L'Italia, che è veramente l'unico paese libero, ha aperto loro le braccia in nome dell'Arte: e il buon seme è gettato.

GUIDO SALVINI

Sara Ferrati: Elena.

Eva Magni: Puck.

ASPETTI

Giava, giardino d'Oriente

— Benzina, olio, acqua, ruote di ricambio, tutto pronto?

— Tutto pronto, Tuan.

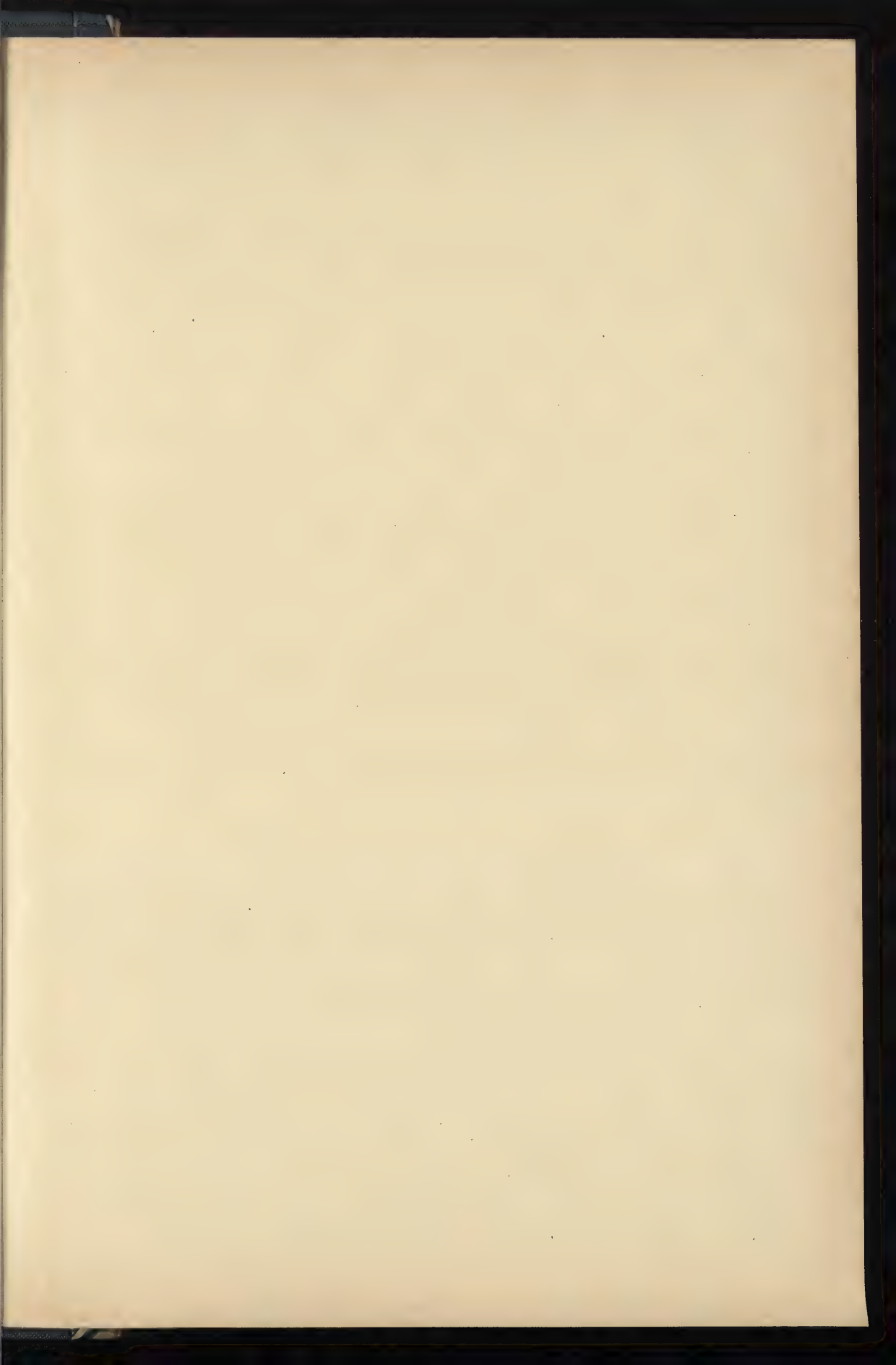
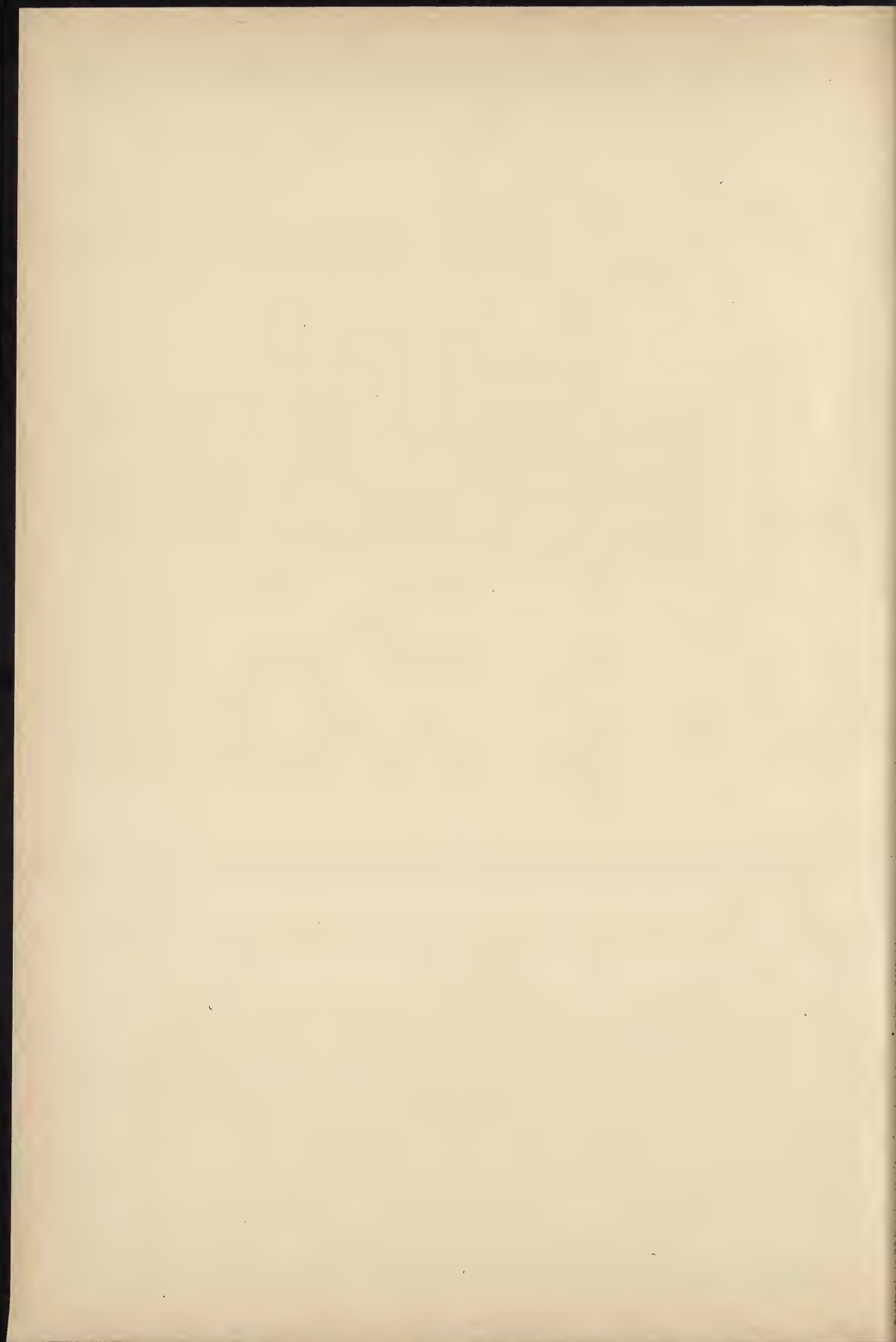
— Ti sei fatto dare qualche cosa da mangiare?

— Ne troveremo dappertutto, Tuan.

— Per te, che ti contenti di un pugno di riso. Ma io sono abituato male.

— Troverai anche per te, Tuan. Giava è grande, il viaggio è lungo, ma troveremo alberghi dappertutto. E dove non ci saranno alberghi, troveremo i « pasanggrahan », sai bene, le nostre locande rustiche.

Il mio meccanico giavanese che mi serve anche da interprete garantisce che non ci mancherà nulla. Ma per prudenza dall'Hôtel des Indes a Batavia mi faccio preparare un paniere con copiose provviste alimentari, e bottiglie di birra. Il meccanico mi guarda con compatimento. Pazienza, preferisco adattarmi al compatimento suo piuttosto che alla fame mia.

Un mercato sull'altipiano.

<u>IL TEATRO NEL '700 A VENEZIA</u>

di Angelo Cipollato

da "Le Vie d'Italia" del maggio 1938

STAMPA IN ONORE DELLA CANTANTE LUIGIA TODI (1791). (*Fot. Alinari*)

IN OCCASIONE DEL RESTAURO DEL TEATRO "LA FENICE"

IL TEATRO NEL '700 A VENEZIA

L'inclinazione quasi universale al bello, passione innata in ogni individuo, ha sempre avuto particolare sviluppo nel popolo veneziano, innamorato dell'arte in ogni sua forma, tanto da far sorgere la città più incantevole del mondo da alcuni isolotti paludosi e squallidi, sparsi di canneti!

Fra le sue varie manifestazioni artistiche, anche quella musicale e drammatica toccò vette altissime, tantochè Venezia divenne nel XVII secolo il centro teatrale più importante d'Europa e mantenne anche in seguito un primato invidiabile. Nei suoi teatri si recitarono, durante gli ultimi sessant'anni del '600, ben 366 opere nuove!

In Venezia nacque la « momarìa », nel XV secolo: forma scenica a pantomima, da principio, in seguito recitata con interludi musicali. Venezia diede anche i natali, verso la fine del '500, alle maschere, tanto importanti nella storia del teatro, nonchè all'opera comica, nel 1670, per mezzo del fecondissimo musicista Francesco Caletti Bruni, chiamato poi Francesco Cavalli, come il suo nobile protettore. Ad essa spetta infine il primato per i teatri pubblici a pagamento (1637).

L'amore per la musica, in ogni epoca, fu assai spiccato nei Veneziani: « i gondolieri nei rivi », dice il Wiel, « i popolani nelle *calli* e nei *campi*, i patrizi nei palazzi e nelle accademie, tutti cantavano ». Il Sansovino afferma che « in Venezia la musica aveva la propria sede », e il De Brosses: « l'affollement de la nation pour cet art est inconcevable ». J. J. Rousseau, nelle sue *Confes-*

IL TEATRO GRIMANI A S. GIOVANNI GRISOSTOMO. DA « VENEZIA FESTEGGIANTE » DEL CARONELLI.

(Fot. Fiorentini)

sioni, celebra l'eccellenza della musica eseguita a Venezia; e il Burney, volendo scrivere, nel 1770, un'opera sulla musica, venne in Italia, trattenendosi a Venezia, perchè qui « l'arte musicale era sviluppata più che in qualunque altra città »; infine, a Wolfango Goethe destò ammirazione profonda la musica udita nei conservatorî veneziani.

Questi conservatorî erano quattro (« Gl'Incurabili », « La Pietà », i « Mendicanti », l'« Ospedaletto »), comunemente chiamati « ospitali », perchè accoglievano fanciulle povere da educare nel canto. Pur vivendo di beneficenza, salirono, specie nel '700, in gran fama, per la perfezione della scuola, diretta sempre da insigni maestri. Più volte quelle mura accolsero alti personaggi, e le ricoverate cantarono in dimore patrizie dinanzi ad ospiti regali della Repubblica, quali i Reali di Danimarca e di Norvegia, Francesco I d'Austria, ecc.

Veri templi d'arte, insomma, se non sempre di... morale, dati i tempi corrotti. Alla « Pietà », per esempio, si permettevano, in certi giorni, le visite fino all'una di notte, e i giovani patrizi accorrevano in folla, per godersi le grazie delle canore fanciulle, intrecciando idillî. Vecchie sorveglianti, compiancenti, fingevano di non vedere, aiutate dalla complicità dell'illuminazione, prudentemente ridotta ad un lumicino a olio!

* * *

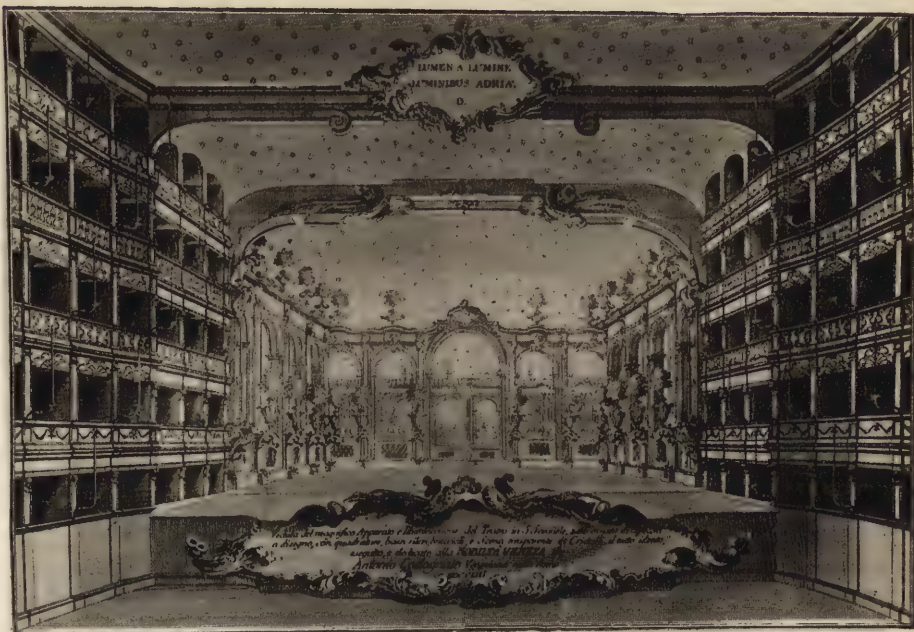
L'opera è di origine fiorentina e nacque, si può dire, in casa di Jacopo Corti, nel 1597, con la *Dafne* di Ottavio Rinuccini, musicata da Jacopo Peri; ottenne, però, un successo relativo e rimase circoscritta ai saloni principeschi e patrizi. A Venezia, per la prima volta, il teatro lirico trionfò perchè con gli spettacoli a pagamento si rese accessibile a tutte le classi sociali, ed i grandi maestri veneti, capeggiati da Claudio Monteverdi, lo indirizzarono su quella via in cui si evolve da oltre tre secoli.

Questa forma d'arte, il cui appellativo è abbreviazione di forme usate nei primi melodrammi (« opera scenica » nel primo « libretto » musicato [1639] dal Cavalli, *Le Nozze di Teti e Peleo*, e « opera in musica » [1641] nella *Didone*), era già completamente sviluppata verso la fine del '600. Riccardo Wagner stesso, pur fingendo di ignorare Peri, Monteverdi e Cavalli, riconosce che « l'opera nacque nelle Corti sontuose d'Italia » e il Regnard lo corregge tosto asserendo che il Peri fu « il glorioso, l'indispensabile precursore di Wagner ».

Claudio Monteverdi fu il primo di quella superba fioritura di musicisti, se non tutti veneziani di nascita, certo di scuola e d'elezione, quali, per citare soltanto i principali, il Cavalli, il Gabrielli, il Cesti, Benedetto Marcello, il Vivaldi, Baldassare Galuppi e molti molti altri.

Ai Veneziani non piacquero mai i soggetti truci o eccessivamente seri. Popolo gaio per eccellenza, amava il buon umore. Per ciò le rappresentazioni di carattere religioso o mitologico nel Medio Evo non ebbero successo nella Serenissima e più tardi anche i grandi musicisti dovettero assoggettarsi a cambiare in lieto fine la chiusa drammatica dei loro lavori. Per esempio, il finale dell'*Orfeo* di Monteverdi, per accontentare il pubblico, venne tramutato in una giuliva danza di pastori, che accompagnava Apollo, mentre in una nube rapiva Orfeo dagli abissi infernali.

Pier Francesco Cavalli fu l'ispiratore dell'opera francese, poichè, chiamato alla corte di Luigi XIV, scrisse per le sue nozze *L'Ercole amante*, che riportò un successo strepitoso. Il fiorentino Lulli,

IL TEATRO S. SAMUELE (1753). DALLA RACCOLTA GHERRO, NEL MUSEO CORRER DI VENEZIA.

(Fot. Fiorentini)

fondatore della scuola francese, plasmò su di esso la sua produzione melodrammatica, tutta pervasa, nel suo evolversi, dell'ispirazione del maestro veneziano. Anche l'opera tedesca, in certo qual modo, derivò dalla nostra scuola, poichè lo Schütz, iniziatore del melodramma musicale, fu allievo di Giovanni Gabrielli, agli albori del '600, e ritornò presso il maestro una quindicina d'anni più tardi, perfezionandosi nell'arte veneziana, per importarla in patria.

A Venezia, ancora, apparvero, col Monteverdi, i primi periodi melodici detti « di contrasto » e, col Cesti, i preludî sinfonici, chiamati poi « ouverture-programma », ossia la sinfonia contenente i vari motivi melodici sviluppati nell'« opera »; mentre il Cavalli, astuto e profondo psicologo, oltre che celebre musicista, genialmente conciliò le inaudite pretese dei cantanti con le esigenze e il gusto del pubblico, ideando, verso la metà del '600, l'opera ad « arie », giustamente definita « il melodramma tipo '700 », poichè trionfò in questo secolo, e, nel 1670, l'« opera comica », interpretando le predilezioni dei suoi concittadini.

I « cori » non piacevano, perciò apparivano sul palcoscenico quasi esclusivamente come « comparse », necessarie a dar movimento e colore all'azione, mentre i solisti divennero i beniamini del pubblico.

Da quanto detto finora appare chiara la rinomanza mondiale dell'antica scuola musicale veneziana, che raggiunse il massimo splendore fra il '600 e il principio del '700. In quest'ultimo secolo il predominio musicale passò a Napoli, soprattutto per opera dello Scarlatti e dei suoi seguaci; ma Venezia conservò il primato per i grandi solisti, pagati profumatamente dagli impresari che sapevano com'essi attirassero il pubblico in folla. Un arguto umorista dell'epoca definì il melodramma a Venezia « un pretesto per far sentire eccellenti virtuosi ». L'opera, inoltre, richiamava i forestieri in gran copia, e Gaspare Gozzi ricorda come « le case eran tutte d'affittare nelle sere di spettacolo », ed i gravi Inquisitori di Stato riconoscono, in un decreto del 1753, che « lo spettacolo è utile e necessario in ogni Metropoli », perchè fonte di lucro a tutta la città.

Con l'adozione delle « arie » il genere monodico prevalse sul polifonico, perfezionando l'arte del canto a tal punto, che il '700 venne chiamato il « secolo d'oro dei divi canori » e, di conseguenza, i cantanti di scuola italiana assursero alla massima celebrità in Europa.

Ogni melodramma divenne una serie di « arie », per accontentare il capriccio dei « virtuosi » (così ampollosamente si facevano chiamare i grandi artisti), che ne esigevano non meno di quattro per ciascuno: « una di mezzo carattere »; un'altra « cantabile »; una terza « parlante » e infine una « di bravura », per dar modo, con cadenze e gorgheggi *ad libitum*, di sfoggiare le loro eccelse possibilità canore. Il pubblico li assecondava egregiamente, essendo di *bon ton* ascoltare soltanto i solisti, e chiacchierare, invece, o uscire a prendere i rinfreschi durante le seconde parti, obbligate così a prodursi per il teatro vuoto!

La brutta abitudine di chiacchierare nei palchi era comune nel '700, ma tutt'al più provocava qualche mormorio o zittio di protesta da parte di coloro « ch'erano in teatro per vedere ed ascoltare, più che per farsi vedere ed ascoltare ». Non si eccedeva in correttezza, anche al tramonto del XVIII secolo, e gli spettatori si lasciavano trasportare a frenesie deliranti, con lancio di fiori, di poesie e di piccioni apportatori di doni e messaggi, nonchè invadendo il palcoscenico, mentre, per contro, le grida, i rumori infernali ed il lan-

IL PALCO DEI COMICI DELL'ARTE IN « CAMPO SANTA MARIA FORMOSA ». DA UNA INCISIONE DEL MARIESCHI. MUSEO CORRER, VENEZIA.

(Fot. Fiorentini)

cio di ogni sorta di ortaglie colpivano gli spettatori meno fortunati.

I cantanti, a loro volta, quando si ritenevano « divi », non conoscevano freni. Capricciosi all'eccesso, litigavano con gl'impresari, non essendo mai soddisfatti dei lauti stipendi; imponevano nei contratti condizioni incredibili ed originali, per poter cantare le « arie » da loro preferite o indossare costumi che nulla avevano a che vedere col melodramma da recitarsi; parlavano con gli amici dal boccascena, non curandosi del segnale di attacco; cambiavano a loro capriccio le parole del libretto, e così via.

Gli entusiasmi passarono ogni limite nel 1791, quando Luigia Todi cantò al « Teatro S. Samuele »: si stamparono persino incisioni allegoriche col suo ritratto e la scritta: *Venetiis, anno Todi!* Due secoli prima, osserva saggiamente il Molmenti, « l'anno della vittoria di Lepanto si era chiamato *Annus Victoriae Navalis!* ».

Con l'introduzione delle « arie », l'« opera seria » potè mantenersi in auge a Venezia fino alla metà del '700; dopo le mancò il favore del pubblico, che, arcistufo dei melodrammi a soggetto pastorale, cavalleresco, storico o mitologico, vi accorreva solo per applaudire qualche divo o per assistere ai due balli di prammatica, vezzeggiando le graziose ballerine.

L'abate Giammaria Ortez scriveva, infatti, nel gennaio 1772, al suo amico G. H. Hasse a Vienna: « ...l'opera seria, al S. Beneto, cantasi ormai soltanto alle domeniche, come le gran Messe »! Nel settembre dello stesso anno, gli dava quest'altre notizie: « Ciò che fa il solo divertimento teatrale che qui ne resti, sia l'opera burlesca, in S. Moisè, la quale ha molto incontro a motivo della musica,

ch'è veramente bella, vivace, nuova ed espressiva ». Si recitava *L'Innocente fortunata* di Paisiello.

Fra il 1730 e il 1770 il numero delle « opere serie » eguagliò quasi quello delle « buffe »; ma, più tardi, solo queste ultime piacquero.

L'« opera comica » innestò nella precedente l'elemento faceto, recitato dapprima da autentici comici della « commedia dell'arte »; più tardi vi si aggiunsero intermezzi buffoneschi, fra un atto e l'altro, e infine nacque l'« opera buffa », che, nel '700, fra i varî cultori contò il celebre binomio Goldoni-Galuppi, la cui copiosa produzione raggiunse l'apice con *Il Mondo alla roversa, ossia le Donne che comandano*, apparso sul cartellone del Teatro S. Cassiano per la stagione d'autunno del 1750 con la dicitura « Dramma bernesco per musica in tre atti ». Gustosa e garbata satira sulla decadente società settecentesca, influenzata e diretta dalle donne.

Quest'arte nuova e fresca riportò la vittoria, perchè più vicina alla vita reale d'ogni giorno e più confacente al carattere frivolo di quell'epoca, mentre decadde la forma convenzionale e scipita, intesa alla ricerca di commozioni artificiali.

A Venezia fiorì così, nel '600 e nel '700, quella musica italiana, piena di melodia, che deliziò tutti i pubblici europei, e i grandi maestri dell'epoca – il Cavalli, il Cesti, il Vivaldi, il Paisiello, il Cimarosa, e tanti altri – vennero spesso chiamati alle maggiori Corti straniere.

I primi « librettisti » erano quasi illetterati, e non ricevevano alcun compenso. Bastava loro una buona dose di fantasia per gareggiare col macchinista nell'offrire al pubblico cose spettacolosamente nuove. In seguito ebbero un trattamento migliore, sotto forma di piccoli compensi, nonchè il ricavato della vendita del « libretto », da stampare, tuttavia, a loro spese. L'utile maggiore consisteva nella dedica, rivolta sempre a qualche gran personaggio ben provvisto d'ambizione e di ricchezze. Ma nel '700 si dedicarono a quest'arte tre fra i più grandi scrittori dell'epoca: il Metastasio, Apostolo Zeno e Carlo Goldoni, innalzandone di molto il livello letterario.

* * *

Anche l'arte drammatica seguì la sorte di quella lirica, e i soggetti preferiti nel Medio Evo non attecchirono a Venezia; solo nel '400 cominciarono a piacere le manifestazioni sceniche a soggetto mitologico e allegorico, eseguite nelle case patrizie per solennità familiari, e il genere comico e popolare, recitato dagli istrioni di piazza, su palchi improvvisati all'aperto. Il saggio più antico rimastoci è la *Catinia*, rappresentata verso il 1482.

Le brigate della « Compagnia della Calza », in continua emulazione fra loro, crearono, invece, alla fine del '400, una forma di rappresentazione schiettamente veneziana: la « momarìa », eseguita di solito nelle feste nuziali. Giovani patrizi com-

F. GUARDI: UNA SERATA DI GALA AL TEATRO S. BENETO (1782). COLLEZIONE PARRAVICINI DI PARIGI. (Fot. Fiorentini)

A. LONGHI: « ZENTILOMO IN BAUTA ». COLLEZIONE S. BRASS, VENEZIA.

(Fot. Fiorentini)

ponevano le brigate suddette, e gareggiavano nella recitazione, sempre superlativa, accompagnata da messe in scena spettacolose, talora ideate da artisti sommi, come Tiziano e Tintoretto.

Verso la metà del XVI secolo appariscono le prime formazioni stabili di comici, delle quali facevano parte anche le prime attrici di carriera. Queste compagnie incontrarono molto favore tanto a Venezia, quanto all'estero, e soprattutto alla Corte di Francia; Enrico IV le trattenne presso di sè talora più anni consecutivi.

Anche nel teatro di prosa il tipo comico, allora chiamato « buffonesco », trionfò su tutti gli altri. Non esisteva allora un testo interamente scritto, e il soggetto, precedentemente abbozzato, veniva poscia sviluppato dall'attore, che usava, spesse volte, il dialetto del personaggio incarnato. Così, alla fine del XVI secolo, nacquero le maschere di Arlecchino, Pantalone dei Bisognosi, Brighella, ecc. Gli iniziatori della nuova forma comica furono il padovano Angelo Beolco, detto il « Ruzzante », e il veneziano Antonio Molino, detto il « Burchiella », seguiti subito da Andrea Calmo, pure Veneziano, che, qualche anno più tardi, abbozzò i primi saggi della « commedia dell'arte ». Del « Ruzzante », attore ed autore celebre, rimasto poi nella storia delle maschere come rappresentante della sua città natale, ci restano commedie varie, fra le quali le più interessanti sono quelle « alla villanesca », scritte in dialetto.

A. SELVA: FACCIATA DEL TEATRO « LA FENICE ». STAMPA DEL SEC. XVIII. MUSEO CORRER, VENEZIA.

(Fot. Fiorentini)

« A intrattenimento del pubblico » gli istrioni recitavano sulle piazze per circa otto ore! Non è a dirsi quante banalità uscissero da quelle bocche, accompagnate da atti sì turpi e scurrili, che dovette intervenire più volte il Governo, il quale, con un decreto del 1577, espulse, per breve tempo però, gli istrioni dal territorio del Dogado.

Con l'istituzione dei teatri a pagamento, primi a Venezia in tutto il mondo (1637), due di essi vennero dedicati alla commedia, mentre qualche altro, dei 18 esistenti nel '600 e dei 14 del '700, dava spettacoli tanto lirici, quanto di prosa. Tuttavia nemmeno nell'epoca teatrale per eccellenza, il '700, con le famose compagnie dell'Imer, del Sacchi e del Medebac e l'inesauribile produzione di Carlo Goldoni (impegnatosi a scrivere, dal 1752 al 62, otto commedie all'anno), le sorti del teatro di prosa prosperarono molto a Venezia. Gli artisti e gli autori riscuotevano paghe esigue e, di conseguenza, non nuotavano nell'abbondanza.

In complesso, il volgo frequentava il teatro drammatico, mentre la nobiltà preferiva l'opera.

Il biglietto d'ingresso ai teatri di prosa fu sempre più a buon mercato e costò, infatti, soli dieci soldi veneti fino al 1674, e quattro lire venete quello dell'opera. In quell'anno l'impresario Francesco Santorino, a causa di una lite con i Giustinian, proprietari del Teatro di S. Moisè, costruì il Teatro di S. Angelo su fondo appartenente ai Marcello ed ai Cappello, impegnandosi di intestare al loro nome, dopo sette anni di esercizio, il fabbricato medesimo. Pur avendo ribassato il prezzo del biglietto alla metà, mantenne il patto, e da ciò si può facilmente arguire quali dovessero essere i favolosi guadagni di quei tempi! Nel '700, forse per la svalutazione della moneta veneta, il prezzo dell'ingresso salì per la commedia a 30 e fino a 50 soldi veneti, mentre per l'opera tornò a quattro lire, mai sorpassate in seguito.

Ogni famiglia nobile possedeva il palchetto in uno o più teatri, ma non si facevano, in genere, abbonamenti: i patrizi li disdegnavano, chiamandoli « spilorcerie da gente di terraferma (campagnoli) ». Per assegnare i palchi agli ambasciatori esteri si disturbava il Doge, che li tirava a sorte, per evitare qualche *casus belli*! I ministri esteri corrispondevano al proprietario un tenue canone annuo, stabilito per legge, ma talvolta se ne dimenticavano, come appare da una supplica presentata al Consiglio dei Dieci dal N. H. Antonio Vendramin, proprietario del teatro S. Salvatore, « per riscuotere ducati 70 da S. E. l'Ambasciatore Durazzo, di cui gli va creditore, per canone di palco, in ragione di 30 ducati all'anno! ».

* * *

Molto sorvegliati erano i nobili durante gli spettacoli, nelle loro relazioni con personaggi esteri, dai confidenti del Consiglio dei Dieci, poichè allo scopo non esisteva allora, nelle sale, uno speciale servizio di polizia.

La stessa N. D. Giustina Renier Michiel, grande patriota, fu denunciata, la sera del 4 febbraio 1787, perchè visitata nel suo palco al Teatro S. Moisè e trattenuta a colloquio da due maschere, riconosciute per il Residente di Torino ed uno della Corte di Francia e « perchè conversò lungamente con Monsignor Nunzio e l'ambasciatrice di Spagna, che sedevano nel palchetto vicino al suo ».

Alla porta d'ingresso un incaricato con maschera, assieme al direttore del teatro, facevano

L'ATRIO DEL TEATRO « LA FENICE » DI VENEZIA. DA UNA STAMPA DEL SEC. XIX.

(Fot. Fiorentini)

rispettare i regolamenti e soprattutto l'uso veneziano, sanzionato dalle leggi, di recarsi a teatro, col « volto ». Altro incaricato, pure col « volto », vietava l'accesso al palcoscenico. Da ciò l'appellativo di « maschere » dato anche oggi agli inservienti teatrali.

Nella seconda metà del '700 incominciarono a serpeggiare le idee rivoluzionarie, che dovevano fatalmente trarre la gloriosa Repubblica alla sua tragica fine. A nulla valsero severissimi editti emanati a più riprese dagli Inquisitori di Stato, per frenare il lusso sfrenato e le nuove mode importate d'oltr'Alpe. Anche in quel tempo era *snob* seguire le usanze esotiche!

La sera del 7 novembre 1780 la potente N. D. Giulia Tron, « in dispreggio delle leggi », come usavasi dire con termine rivoluzionario, entrò al Teatro S. Luca (l'attuale « Goldoni ») « in veste e zendal, accompagnata da un uomo in maschera. Avvertita tosto di doversi poner in maschera, volle nonostante entrare col dire: – Siete pazzi! ». Fu seguita fino al palco, ch'era il N. 13 *pepian* (I° ordine), « e fule replicado lo stesso comando, ma essa N. D. serrò il palco, nè diede retta alcuna ». Il 22 di quel mese « a mezzo del fante Cristofoli, venne fatto sapere di non uscire dalla sua casa » sino a nuovo ordine del Tribunale Supremo. La potenza della Tron era tale, che il nuovo ordine non si fece aspettare più di 24 ore!

Siccome le forestiere erano esenti da tale obbligo, spesso le gentildonne veneziane più alla moda dicevano, passando, ai portinai « Son forestiera » e quelli fingevano di crederci.

Il N. H. Carlo Donato, dalle « Fondamente Nuove », giunse al colmo dell'impudenza: entrando al Teatro S. Moisè, col « volto » in mano, rispose a chi voleva fargli rispettare la legge: « Stupido, no ti vedi che son prete? ». Costui, prudentemente, tacque, data la notorietà e la potenza del N. H., ma al rapporto del confidente Simon Bailo, nell'archivio degl' Inquisitori di Stato, esiste un documento giustificativo, presentato dallo stesso patrizio, che attesta aver egli « preso l'abito e il collarino il 5 febbraio 1772 »!

* * *

Dei 14 teatri esistenti a Venezia alla fine del XVIII secolo, quattro soli hanno resistito al tempo: il « Goldoni », ricostruito nel 1661 dal N. H. Vendramin, il teatro più vecchio d'Italia, già S. Salvatore e poi S. Luca; il « Malibran », eretto nel 1678, col nome di « S. Giovanni Grisostomo », dai Grimani di S. Maria Formosa; e il « Rossini », già « S. Beneto », fabbricato nel 1755, pure dai Grimani, su un fondo dei N. N. H. H. Alvise e Nicolò Venier. Nel 1787 i Venier mossero lite alla società subentrata ai Grimani e, per sentenza della « Quarantia Vecchia al Civil », divennero proprietari del teatro, pagando 15.500 ducati.

In quel tempo i soci del « S. Beneto », per vendicarsi dei Venier, decisero di erigere un altro teatro che offuscasse il « S. Beneto » e lo vollero, quindi, il più bello fra quelli veneziani e uno tra i migliori d'Italia. Si formò così, nel 1788, la « Società del Teatro La Fenice », che destinò ben 32.000 ducati all'erigendo edificio.

Il nome « La Fenice » venne scelto, probabilmente, come simbolo di eterna risurrezione dalle ceneri della defunta società. Ben 29 progetti furono presentati da architetti nazionali ed esteri, ma fra tutti riuscì vittorioso, nel 1790, quello del veneziano Antonio Selva. La consegna del lussuoso teatro, rispecchiante lo spirito veneziano di quel tempo, avvenne dopo soli diciotto mesi di lavoro. L'inaugurazione seguì il 16 maggio 1792 con l'opera *I Giuochi d'Agrigento*, poesia di Alessandro Pepoli, musica di Giovanni Paisiello.

Critiche, chiacchiere e satire infinite serpeggiarono in città, e finirono con la pubblicazione del seguente epigramma ad acrostico: *Sine Ordine Cum Irregularitate Erexit Theatrum Antonius Selva*, ricavato dalla parola « SOCIETAS », scolpita sulla facciata del teatro.

Questa non presenta alcuna particolare bellezza nella sua semplice e fredda classicità; la sala teatrale, invece, divenne elegantissima, con decorazione settecentesca a stucchi e pannelli dipinti, arricchita da molte dorature. Anche le annesse sale di ritrovo, tuttora chiamate « Apollinee » (perchè vi si stabilì la famosa Società Filarmonica di questo nome), sono squisitamente decorate e anzi conservano l'originale fisionomia ideata dal Selva, essendo sfuggite all'incendio del 1836, dopo il quale, in soli sette mesi, il teatro risorse, per opera degli ingegneri Tommaso e G. B. Meduna, sul progetto stesso del Selva, salvo qualche lieve modifica.

La decorazione attuale della grande e ricca sala è opera di G. B. Meduna, che, nel 1854, dovette rifare in gran parte ciò che, troppo in fretta, era stato allestito 18 anni prima; e, pur risentendo l'influenza dell'epoca, conserva uno spiccato sapore settecentesco.

In questo teatro, il massimo di Venezia, possiamo dire che rivive anche tutta la sua storia politica, dalla caduta della Repubblica in poi. L'eco dei primi entusiasmi rivoluzionari si spense subito col vile mercato e la cessione della città allo straniero, che in questa sala vide spesso i Veneziani, durante gli spettacoli d'opera o le famose « cavalchine » carnevalesche, applaudire con frenesia l'apparizione di simboli e motti nazionali, non sempre prevenuti o impediti dalla i. r. polizia. Seguirono le rinnovate speranze con la proclamazione della Repubblica nel 1848; i sette anni di « lutto nazionale » (dal 1859 al 1866), rispettati con la chiusura del teatro, e infine la liberazione e le accoglienze trionfali tributate al Re Galantuomo la sera del 9 novembre 1866.

Ricorderemo un unico e coriosissimo episodio: durante la dominazione straniera, i pavidi poliziotti, sempre in cerca di velate allusioni patriottiche, cambiarono i nomi di « Traviata » e « Gugliemo Tell » in quelli di « Violetta Valery » e « Guglielmo Vallace ».

Il bel teatro, ormai troppo vecchio nei particolari tecnici del palcoscenico e dei servizi ad esso inerenti, aveva bisogno di radicali rimaneggiamenti, per rispondere alle esigenze odierne, e poichè la società proprietaria non poteva finanziarne i lavori, fu ceduto, l'anno scorso, al Comune di Venezia, che si pose subito all'opera, lasciando inalterato l'interno della sala, nonchè la facciata e le « Sale Apollinee ». Soltanto un nuovo ramo di scale congiungerà queste ultime all'atrio, ingrandito e più rispondente alle moderne esigenze.

Il palcoscenico, molto ampliato, è stato provvisto di attrezzatura meccanica eguale a quella del « Teatro Reale dell'Opera » in Roma e dotato di vasti magazzini, sale di prova, comodi camerini per gli attori, nonchè di moderni impianti di riscaldamento, luce e macchinarî per ottenere speciali effetti scenici, fra i quali il « panorama semirigido ».

L'inaugurazione, avvenuta il 21 aprile u. s., con l'opera *Don Carlos* di Verdi ed interpreti di primissimo ordine, è stata degna delle antiche tradizioni, risollevando così « La Fenice » al rango d'un tempo e all'altezza dei migliori teatri odierni.

ANGELO CIPOLLATO

LA « CAVALCHINA » AL TEATRO « LA FENICE ». DA UNA STAMPA DEL SECOLO XIX. MUSEO CORRER, VENEZIA.

(Fot. Fiorentini)

IL MONTE GASHERBRUM, NEL CARACORUM. *(Fot. Spediz. Duca di Spoleto)*

L'ALPINISMO ITALIANO NEL MONDO

L'opera massima a cui il C.A.I. e la C.T.I. attendono da alcuni anni, cioè la « Guida dei Monti d'Italia », sta per raggiungere il VII volume con la pubblicazione di quella guida delle « Alpi Atesine » dal Passo di Resia al Brennero, che segnerà appunto una delle importanti tappe percorse insieme dalle due Istituzioni. Per segnare questa tappa, che vuol essere punto di partenza per ulteriori sviluppi della grande opera comune, il C.A.I. ha voluto raccogliere, nelle Sale del Castello Sforzesco di Milano, una Mostra d'Alpinismo, considerato da un punto di vista particolarmente scientifico, divergendo così dall'attuale tendenza a considerarlo soltanto da un punto di vista essenzialmente sportivo. Ecco perchè oltre a documentare l'organizzazione della « Guida dei Monti d'Italia » con l'esposizione di schizzi, carte di riduzione, fogli d'inchiesta, manoscritti, ecc., la Mostra, che si inizierà il 7 maggio, consacrerà una sua parte agli sviluppi della cartografia delle Alpi, dalle informi rudimentali e fantastiche carte topografiche alpine del sedicesimo secolo a quelle orograficamente più descrittive del diciassettesimo, a quelle classiche del Bacler d'Albe, addetto al seguito del 1º Napoleone, alla grande carta austriaca della Lombardia, ecc. Il Museo Civico delle Stampe del Comune di Milano ha offerto a questo scopo documenti preziosissimi.

L'Istituto Geografico Militare interverrà ufficialmente, con una esauriente dimostrazione del suo organismo scientifico, nella parte dedicata alla rappresentazione alpina; la Consociazione Turistica Italiana esibirà le sue magnifiche carte originali al 50.000 delle più attraenti zone alpine, molte delle quali recano gli itinerari sciistici dello Sci C.A.I. Milano.

Un argomento nuovissimo, che susciterà un grande interesse, troverà la sua rappresentazione nella Mostra delle « spedizioni alpinistiche italiane » in Asia, in Africa e in America.

Mai sino ad ora fu tentata una documentazione sistematica ed autentica di tante energie spese dagli Italiani per ampliare le conoscenze alpinistiche e geografiche del mondo. La chiara sintesi dimostrativa che ne darà la Mostra riuscirà bene accetta anche ai profani d'alpinismo.

Lo spirito latino, fatto di audacia e di perseveranza, che già aveva guidato Colombo per mari ignoti e Marco Polo attraverso i deserti e le asperità della Terra, si temprò alla dura disciplina

ITALIA E SPAGNA NEL TEATRO DI LOPE DE VEGA

di Carlo Boselli

da "La Lettura" del nov. dicembre 1944

La Lettura

RIVISTA MENSILE DEL « CORRIERE DELLA SERA »

ANNO 44 - N. 11-12 NOVEMBRE-DICEMBRE 1944-XXIII

ITALIA E SPAGNA
NEL TEATRO DI LOPE DE VEGA

La produzione drammatica di Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) fu semplicemente enorme, per non dire mostruosa. Il suo primo biografo, Juan Pérez de Montalbán, assicura che Lope de Vega giunse perfino a scrivere una commedia in due giorni; che una volta a Toledo, in due settimane, ne scrisse cinque; e che un'altra volta, collaborando insieme con lui a una commedia, Lope fornì tranquillamente in cinque ore la stessa quantità di lavoro che Montalbán s'era affannato a compiere in nove. Lo stesso biografo fa ascendere il numero delle sue commedie a 1800, altri a 1600 o 1700. Lope nel 1632, cioè negli ultimi anni della sua vita, ne ammise 1500, e ciò senza contare i 400 *autos*, le *loas*, gli *entremeses*.

Anche ritenendo esagerate le cifre esposte rimane sempre all'attivo di Lope un numero così strabiliante di lavori drammatici da non ammettere confronti con la produzione di nessun altro drammaturgo di qualsiasi tempo e Paese. Attualmente, nonostante la grande quantità di lavori andati perduti, si conoscono i titoli di circa 700 commedie, 400 delle quali giunte fino a noi, e una cinquantina di *autos sacramentales*.

Lope nel 1598.

E' meraviglioso il fatto che la sua prodigiosa attività letteraria non sia mai stata affievolita dalle mille avventure della sua vita agitata, avventure or liete or tristi, or lodevoli or riprovevoli: studi, amori, viaggi, battaglie, processi, rapimenti, fughe, nobili azioni e colpevoli trascorsi, sinceri pentimenti e rinnovate colpe; la milizia e il sacerdozio, due mogli, cento amanti (dall'attrice Elena Osorio, che nella sua dissoluta gioventù lo fa imprigionare, processare ed esiliare, alla sventurata Marta de Nevares, che divide, con la sua spensierata vecchiezza, l'adulterio e il sacerdozio); tutti i torti del marito infedele e del prete licenzioso, tutti i pregi

dell'amante appassionato e del padre affettuoso, tutto l'ardore delle passioni terrene, fra continue ma platoniche aspirazioni celesti; e dopo il peccato la contrizione e poi di nuovo il peccato, e così via; e in tutto una tale facilità, una tale schiettezza da far indulgere il più austero censore.

Il sonoro e armonioso nome di Lope de Vega tradotto in italiano suona « Lupo di Vega », e in realtà egli era un magnifico lupo dotato di impeto così sovrannaturale che si può dire abbia vissuto cento vite in una. Egli stesso descrive il proprio carattere come quello d'un tremendo lupo infuso di esuberanza vitale: « Io nacqui tra due estremi: amare e aborrire; non ho mai conosciuto mezzi termini ».

Egli fu per tanti anni segretario privato del giovane duca di Sessa, uomo di consuetudini licenziose (uno dei più grandi signori del reame di Napoli, discendente dal gran capitano Gonzalo Fernández de Córdoba): ufficio questo che si esercitava in intime mansioni, quali ad esempio gli amori del duca, e che stabiliva fra padrone e dipendente una certa familiarità di uomini galanti, affini nelle passioni, senza che perciò si cancellasse la distanza gerarchica, oggi invertita, poichè per la posterità Lope è un personaggio assai più elevato del duca suo protettore.

La Torre de los Lujanes,
presso la quale era la casa natale di Lope de Vega.

Spagnolo nell'anima, latino nello spirito, cattolico nella fede, Lope fu il più tipico e il più genuino rappresentante del genio della sua razza, con tutte le sue grandezze e le sue debolezze: la sua pittoresca vita si direbbe uno dei suoi stessi drammi, da lui rappresentato e vissuto. Dell'uomo che v'era dentro lo scrittore la sua vita ci parla con maggior eloquenza che non tutte le sue opere insieme. La forza torrenziale del suo temperamento, tutto istinto e impulsività, si riflettè con pari forza nella sua vita e nella sua opera, fondendole insieme in una unità magnifica e definitiva. Mai, nemmeno ai tempi del romanticismo, si può trovare un caso altrettanto stupendo di intima fusione tra l'arte e la vita come quello che ci offrono l'esistenza e l'opera di Lope de Vega. Questa fusione che doveva essere col tempo uno dei dogmi dell'idealismo romantico si avverò pienamente nel grande drammaturgo spagnolo, che in tal senso si può definire il poeta preromantico per eccellenza.

Gli manca spesso la nota universale di Shakespeare, perchè Lope si dirige di preferenza alla sua epoca e non a tutti i tempi; ma tanto Lope quanto Shakespeare sono due grandi creatori, ognuno dei quali interpretò l'anima del suo Paese con una superiorità senza precedenti. Lope non ha al vertice della sua produzione teatrale opere che spicchino sovrane sulle altre, come un *Amleto*, un *Re Lear*, un *Macbeth*; ma, infinitamente più versatile di Shakespeare, la sua genialità si rivela sovrattutto nella portentosa moltitudine dei suoi lavori drammatici. E la sua fama si deve principalmente al fatto di aver dotato la Spagna d'un teatro nazionale: senza di lui il teatro spagnolo non avrebbe avuto Tirso, nè Calderón, nè gli altri. Egli fu per il teatro quel che più tardi Goya doveva essere per la pittura: un riformatore radicale. E le sue opere innumerevoli sono state una inesauribile miniera di ispirazione per autori francesi, olandesi, inglesi; ma specialmente francesi, da Boisrobert e da D'Ouville a Cyrano de Bergerac, da Rotrou e da Corneille a Molière, che guidò i proprî passi nella creazione della grande commedia francese con la lettura delle commedie di Lope.

Nella mancanza di dominio delle sue multiple e geniali facoltà sta il *quid* della sua personalità e della sua arte. Se avesse potuto contenere e orientare in modo cosciente e riflessivo la sua potenza creatrice, non sarebbe stato Lope de Vega e sarebbe forse giunto a produrre una dozzina di opere perfette, impeccabili, ma non avremmo potuto ammirare il lato più tipico della personalità di questo meraviglioso autodidatta, cioè la miracolosa prodigalità del suo ta-

lento multiforme, che gli valse da Cervantes la qualifica di « *monstruo de la naturaleza* », dall'Accademia del Parnaso il titolo « *El Ardiente* » e dal popolo il soprannome di « *Fénix de los ingenios* ». Con terminologia più moderna lo si potrebbe oggi chiamare « il vero campione mondiale di fertilità letteraria ».

Alla sua morte si può dire che Madrid portò il lutto per nove giorni, durante i quali si succedettero solenni atti religiosi in suffragio dell'anima del poeta. Il giorno delle sue esequie tutta Madrid si riversò in strada. « E' morto Lope de Vega! » si udiva ripetere dovunque, e un brivido di sgomento correva nella folla.

Centocinquantatrè scrittori spagnoli, di cui soltanto sei autori drammatici, piansero l'ultimo trovatore spagnolo nella *Fama pósthuma*, collezione di elogi pubblicata nel 1636 da Juan Pérez de Montalbán, che in lode del compianto maestro e amico brucia tonnellate d'incenso in un funebre panegirico che si direbbe quasi un'agiografia, poichè tende a fare di lui un presunto San Lope. Lo stesso anno un'altra simile antologia, composta da scrittori e ammiratori italiani, veniva pubblicata a Venezia col titolo *Esequie poetiche*, a cura di Fabio Franchi, che dedicò il volume all'ambasciatore spagnolo presso la Repubblica veneta, conde De la Roca.

Lo studio del poeta.

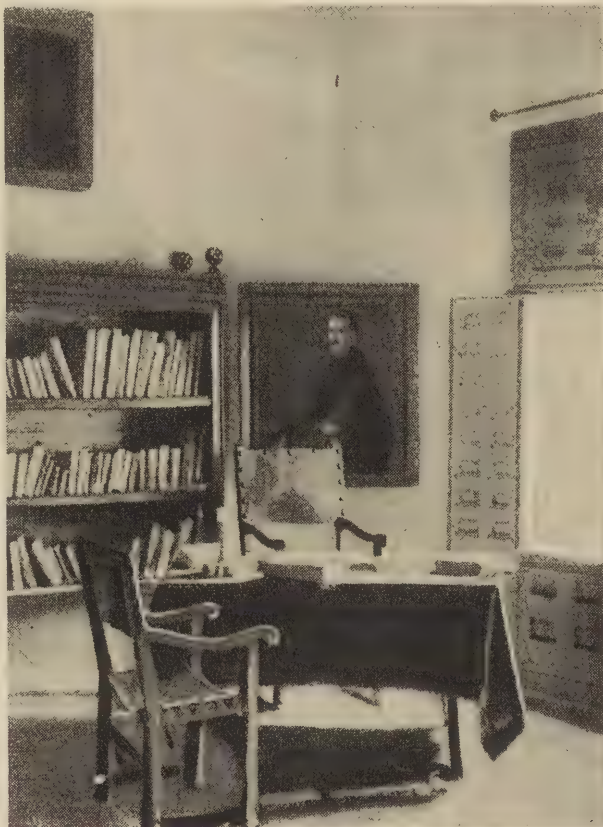
•

Al tempo di Lope i teatri di Spagna si chiamavano *corrales*, cioè « cortili », e i più famosi di Madrid erano quelli della *Pacheca*, della *Cruz* e del *Principe*. Si trattava di locali chiusi lateralmente, ma privi di tetto, adattati in modo sommario a teatro mediante assiti e tavolati. Il palcoscenico era riparato da una tettoia, ma la platea non aveva che un copertone mobile per proteggere gli spettatori dal sole, giacchè le rappresentazioni erano soltanto diurne e venivano sospese in caso di pioggia. Scenari dipinti non si usavano ancora, e il vestiario non era sempre appropriato. Ciò nonostante la passione per il teatro aveva invaso in Spagna tutte le classi sociali: plebe, aristocrazia, clero.

Lo stesso dongiovannesco re Filippo IV, a cui una delle sue numerose amanti, Maria Calderón detta *la Calderona*, attrice del *corral del Principe* (che con la sua rara bellezza se non per la sua arte mediocre affascinava pubblico, artisti e autori, tra cui il già maturo Lope de Vega), regalava nel 1628 un figlio, che riconosciuto e ammesso poi a Corte diventava il secondo don Giovanni d'Austria, si divertiva scrivendo e facendo rappresentare commedie come *El Conde Essey* e *El diablo predicador*, rivedute e corrette da Vélez de Guevara e da Hurtado de Mendoza.

Fu Alberto Naselli, detto « il Ganassa », capocomico della compagnia italiana dei « Gelosi », che ebbe per il primo l'idea di dare stabilità a quei loggiati provvisori, mediante mattoni e pietre. Così il *corral* assunse per la prima volta l'aspetto e la forma dei teatri moderni. Le compagnie italiane che recitavano all'improvviso si recavano spesso in Spagna, raccogliendovi successi e quattrini: oltre ai « Gelosi » vi si applaudivano i « Cortesi », i « Confidenti », ecc., dei quali tutti Lope de Vega era grande amico. D'altra parte, compagnie spagnole venivano sovente in Italia, recitandovi con pari fortuna: tra esse le compagnie di Gregorio de Laredo, di Francisco de León, di Roque de Figueroa e quella famosa del comico Sánchez, nella quale recitava Lucía de Salcedo, la « pazza di Napoli », una delle amanti di Lope.

Sebbene spagnolo al cento per cento, Lope subì in modo notevole l'influsso italiano, che si manifesta non solo nelle infelici imitazioni dell'Ariosto e del Tasso e nei canti di sapore pe-

trarchesco, ma anche e sovratutto negli argomenti, personaggi e scenarî di non pochi suoi lavori teatrali. « In Lope ci sono due uomini — dice Menéndez y Pelayo —: il grande poeta spagnolo e popolare, e il poeta artistico, educato alle tradizioni latina e italiana ».

Si può dire che non v'è commedia sua in cui non affiori qualche ricordo d'Italia e della vita italiana. Tre sue tragedie e una cinquantina di commedie, quali *El halcón de Federico*, *El anzuelo de Fenisa*, *El castigo sin venganza*, *La difunta pleiteada*, *El piadoso veneciano*, *El genovés liberal*, *La Quinta de Florencia* ecc., sono di argomento prettamente italiano. Egli non era mai stato nel nostro Paese, come invece vi erano stati Cervantes e tanti altri (nè è da prendere sul serio quella sua lettera al duca di Sèssa che comincia «*Lope, recién venido de Italia*»); ma del nostro Paese aveva acquisito una conoscenza precisa e ammirevole grazie ai racconti di amici e amiche che vi avevano soggiornato, quali lo stesso duca, Guillén de Castro, Mira de Améscua, Lucía Salcedo, Jerónima de Burgos, e attraverso la letteratura del Rinascimento. A quel tempo l'Italia era rispetto alla Spagna qualcosa come Atene rispetto a Roma al tempo d'Augusto. Il mondo spagnolo e quello italiano formavano un insieme inscindibile, analogamente ai mondi greco e romano.

Una caricatura di Lope de Vega.

Nella biblioteca di Lope figuravano tutti i classici italiani, da Dante al Petrarca, dall'Ariosto al Tasso, dal Boccaccio al Bandello, dal Giraldi al Dolce, dai quali spesso attingeva ispirazione. Tutte le nostre città sfilano attraverso il suo teatro: la Roma papale, la Verona delle fazioni, la Ferrara degli Estensi, la Firenze medicea, e Napoli e Palermo e Genova e Venezia... Molti suoi personaggi hanno nomi italiani: Leandro, Fulvio, Ottavio, Eleonora, Lucinda, Isabella e via dicendo; specialmente lo hanno assai spesso i *graciosos*, come Macarrone, Pasquito, Brunetto, ognun dei quali parla con la propria coloritura dialettale, riprodotta da Lope nelle sue più tenui sfumature. Qua e là si trovano reminiscenze, citazioni e allusioni italiane, ottonarî o endecasillabi composti nella nostra stessa lingua e perfino in qualche nostro dialetto, quando non addirittura canzoni siciliane o barcarole veneziane. Bizzarra questa battuta italo-spagnola, che sembra un brano di vocabolario, in bocca a un personaggio de *La ingrata vengada*:

Llamo a la olla « pignatta » - y a mi comadre « fratella » - y a la ternera « vitella » - y llamo « argento » a la plata.

La tragedia *La Quinta de Florencia* s'apre con questo verso:

Hermosa ciudad, Florencia!

Nel *Genovés liberal*, epopea della vecchia Genova, Ottavio Grimaldi esclama:

Oh Génova, patria bella, - generosa patria mía!

E il *gracioso* Brunetto prorompe in questo italiano piuttosto maccheronico nel sorprendere l'amata sguattera Drusilla tra le braccia di Marcella travestita da soldato:

Ah, sfacciato che tu sey!
Cussí te trovo con lei!
Oggi non resterai vivo,
ti ammazzerò, furfantello!
Ah, cagna, ladra, assassina,
se ti piglio en la cucina,
ti farò qualche molestia!

Altrove Drusilla dice a Brunetto:

Se tu ti parti, pártite in bon'ora:
lo ben che ti volía, ti voglio ancora.

Quest'ultimo verso proviene da una canzo-

netta popolare italiana, come pure questi altri versi messi in bocca a Brunetto:

Ay, caro bene mio, ah, mia Drusilla,
quando ti piglierà mia lengua il latte
di quella bocca e labbra inzuccherato!

Nell'*Anzuelo de Fenisa*, di ambiente palermitano, troviamo una canzone nuziale:

O padrona mia,
un secolo e più signora,
godiate il vostro consorte,
contenta sino alla morte
e dopo la morte ancora.
Mai abbiate gelosia
e Dio vi doni figlioli
maschi, belli e... spagnoli!
O padroncina mia bella!

E in *El Ingrato* una principessa napoletana finge di essere una sciocca, ma naturalmente non lo è, giacchè:

Colei che è nata a Napoli - che sia sciocca non può darsi. - Non vedi come splendono - il fiume, la terra e il mare?

Lope, dopo l'ordinazione sacerdotale.

Se numerosi erano allora gli avventurieri spagnoli che sbarcavano a Napoli in cerca di fortuna, più numerosi ancora erano gli Italiani che sbarcavano nei porti di Catalogna o di Andalusia per avviarsi alla Corte, dove trovavano molti compatrioti fra diplomatici o uomini politici, e fra i numerosi artigiani che vi fondavano vere dinastie artistiche, quali Giambattista Castello, Romolo Cincinnati, Patrizio Cascesi, Vincenzo Carducci. Pittori dell'Escuriale, che era un'essenza della cultura europea, vale a dire italiana, erano Luca Cambiaso (*Luqueto*), Federico Zuccaro e Pellegrino Tibaldi. Tra l'Italia e la Spagna era un continuo fluire e rifluire di ondate di uomini, e quindi di libri, di gusti, di mode artistiche.

Venezia era uno dei principali centri del commercio librario spagnolo, e moltissimi volumi spagnoli si stampavano sia a Venezia sia a Milano. D'altro canto Siviglia era un gran centro librario italiano, tanto che la strada dei librai si chiamava *Calle de Génova.* V'erano librai italiani dovunque, a Toledo come a Medina del Campo, a Madrid come a Salamanca e a Saragozza.

•

Nei suoi lavori, Lope fa costante elogio dei luoghi più belli e più caratteristici del suo Paese, dalle aspre coste del Cantabrico e dell'Atlantico, misteriose di brume, dagli alti e foschi dirupi nordici e dalle soavi *rías galaiche,* che si addentrano nella terra accarezzandola, alle azzurre acque mediterranee, tranquille e serene. Talvolta fa addirittura una sintesi delle bellezze o delle virtù di varie città, come nelle commedie *El arenal de Sevilla* e *La Cortesia de España,* o come nel poema in ottava rima *La hermosura de Angélica,* scritto fra tempeste e battaglie a bordo del galeone *San Juan* della *Invencible Armada.*

Attraverso il paesaggio, le città, le genti si può dire che Lope abbia sviscerato l' anima della Spagna. Spirito eletto e intuiti-

Il « corral del Principe » al tempo di Lope.

vo, questo grande osservatore della vita sociale del suo Paese seppe portare sulle scene, con un forte e colorito realismo del quale non v'era traccia prima di lui (prescindendo dai modelli precedenti e dalle famigerate norme aristoteliche, e creando una tecnica e uno stile proprî), l'anima viva ed esuberante, la semplicità morale e l'ingenuità psicologica del popolo, con le sue stesse idee e il suo stesso linguaggio; e dalle gloriose tradizioni, dalle eroiche e sublimi leggende, oltre che dalla storia, dalla religione e dalla vita del suo tempo, attinse i temi per centinaia di opere con le quali entusiasmò il pubblico, perchè erano pervase di umanità, di verità, di poesia, e vibranti di acceso patriottismo. Sovrattutto il *romancero* gli fornì i primi argomenti drammatici, la sua principale orientazione estetica e i suoi primi successi letterarî.

Così, mentre sulle scene spagnole avevano imperato fin allora da un lato il genere picaresco, che rasentava talvolta il ruffianesco, e dall'altro la copiosa letteratura agiografica e mistica, sorgeva Lope a tracciare la biografia letteraria della Spagna in un'opera immensa e varia quanto i suoi stessi dominî, offrendo in suggestive vignette la visione esatta, e non sempre lusinghiera, della società spagnola del secolo d'oro, coi suoi usi e costumi, le sue virtù e i suoi difetti, di quella società multiforme simile a una tavolozza di sgargianti colori: castigliani di vecchia stirpe, *moriscos*, zingari, *indios* e meticci.

La vecchiaia del poeta (1625).

La Spagna era il Paese dell'avventura e della vita intensa, rischiosa e variata. L'Italia con le sue bellezze naturali e la sua arte, l'America con il fascino delle sue leggendarie ricchezze e delle millenarie regioni atzeche e incas, le Fiandre con la loro vita sensuale costituivano il miraggio d'ogni vita avventurosa. E questa era favorita anche dalla iniqua istituzione giuridica del maggiorasco (abolito dopo il Codice napoleonico), per cui in una stessa casa v'erano fratelli ricchissimi e fratelli poverissimi, e la ricchezza si trasmetteva capricciosamente di mano in mano, a seconda dei colpi di fortuna o di imprevisti avvenimenti. Il maggiorasco veniva ad essere il principale nemico della casa, in modo centrifugo fra i membri del focolare paterno, lungi dal quale se ne andavano i cadetti a raccontare la loro forzata odissea per il mondo.

Don Giovanni Chacón (1) *è il mio nome; - Spagna la mia patria; in essa - don Diego Chacón, mio padre, - di questa casata il capo. - Nacqui terzo nella mia casa, - e poichè beni e rendite - per conservar le famiglie - il primogenito eredita, - non potei soffrire che il tempo, - con le sole sue differenze, - disuguagliasse in potere - quelli che uguagliò in nobiltà; - e così perchè le mie gesta - la mia fortuna vincessero - dandomi quel che negarono - al mio valor le stelle, - per l'Italia partii ambizioso - delle glorie della guerra, - inclinazione che nel mio sangue - è la stessa natura.*

Quando l'inclinazione bellicosa non strappava dalla famiglia i figli minori, il gelo del disamore raffreddava i rapporti tra fratelli. Mentre il maggiore scialacquava, gli altri litigavano continuamente coi loro maggiordomi e amministratori per l'incasso delle rendite loro assegnate. La seguente battuta basta a rivelare tutta la disaffezione che il maggiorasco creava tra fratelli:

CADETTO: *Furono i primi*
di sangue più naturale,
perchè siano essi i re,
e loro schiavi gli altri?

MAGGIORDOMO: *Non sta a noi giudicare*
ciò che dispongono le leggi.

Un altro nemico interno della famiglia era il tirannico concetto dell'onore, che convertiva il focolare in un semenzaio di reciproci sospetti, dove tutti si sorvegliavano, si spiavano, si accusavano e... occorrendo si ammazzavano. Guai

(1) *Chacón* si pronuncia *Ciacón*.

se un fratello avesse sorpreso in mano alla sorella un'onesta lettera amorosa:

FRATELLO: ...*Un foglio*
sta leggendo, e in esso
i libelli del mio onore.
Strappargliela voglio. Dammi!

SORELLA: *Ahi, Dio mio!*

La scena terminava con schiaffi e ingiurie della peggiore specie. Di questo stato di cose finivano spesso ad esser vittime tutti i membri della casa, domestiche comprese, « e perfino i cani e i gatti ».

Tutti rispondevano con le loro vite dell'onore della famiglia; ma tutti logicamente mentivano gli uni agli altri, si tradivano e si consideravano nemici. Tuttavia Lope, dopo così fosche pitture dell'ambiente familiare dell'epoca, scriveva questa strofa ottimista:

Qual è il maggior piacere? - Quello di due buoni sposi - che siedono a tavola - da tre figli circondati - due maschi e una femmina.

Due coniugi con tre figli costituivano l'ideale del focolare domestico per Lope, e naturalmente senza legge di maggioraschi che dividesse, disunisse e sparpagliasse i membri della famiglia per la conservazione della casata. Il che significa che la vera famiglia si trovava soltanto negli ambienti rurali e artigiani, dove il patrimonio non giungeva a formare un vincolo ereditario.

« La moza de cántaro »: la protagonista, nel costume del tempo.

La donna, che nel teatro spagnolo anteriore a Lope non appariva che in parti secondarie negli *entremeses*, è invece presente in tutti gli angoli del mondo lopiano; sempre presente, anche se invisibile. Ma nei drammi di Lope, come generalmente in tutto il teatro classico spagnolo da Lope in poi, i conflitti d'amore si risolvono in conflitti d'onore, anche quando la legge dell'onore sia in contradizione con le più alte leggi umane. L'autentico dramma deriva dall'offesa all'onore degli uomini: tutti i personaggi di Lope, gentiluomini o contadini, quando si credono obbligati a uccidere usano lo stesso linguaggio. Ma non vi sono soltanto drammi nel teatro di Lope: vi sono anche teneri idillî e placidi intrecci sentimentali.

Nella società spagnola è esistito sempre un patriarcato rurale che si rispecchia in tutta la letteratura spagnola, da Cervantes a Pereda. Generalmente in questi quadri si respira un'atmosfera bucolica, che viene dal *beatus ille* oraziano; ma le figure sono nettamente spagnole: uomini sani e schietti, duri di mano e teneri di cuore, frugali, credenti, lavoratori, come *Tello el Viejo* nella commedia di Lope *Los Tellos de Meneses*, guida e consolatore d'una famiglia, di molte famiglie, d'un intero villaggio, la cui felicità consiste nel fare quella dei suoi servi e dei suoi coloni.

Nella Spagna rurale di quel tempo l'unica fonte di cultura, l'unico vincolo tra il campagnolo e la civiltà, era il parroco. Interroghiamo i contadini che popolano il mondo lopesco, ed essi ci diranno che dal parroco hanno appreso le narrazioni bibliche, le maraviglie zoologiche, le leggi morali e perfino i doveri politici. Per i poveri lavoratori della terra non v'è altra autorità, nè più alto magistrato, nè maggior tutela spirituale. Quando il signorotto o il potente li oltraggia o li vessa, il curato li difende con l'autorità di cui gode nella parrocchia.

Gli parlò il curato, che ivi
ha molta autorità,

dice l'offeso contadino di *El mejor alcalde el rey*.

Nobili, contadini, soldati, sacerdoti, professionisti, artigiani, proletarî, tipi di tutta la fauna sociale passano attraverso le opere di Lope, tutti visti e osservati al vero, ma dal loro miglior lato, cioè benevolmente, senza quello spi-

rito satirico che abbonda in altri autori. Lope indulge ai difetti umani, alle magagne sociali. Per lui il signore è il tipo modello della sua commedia *Los Vargas de Castilla*: il servo non è il servo pagato, ma

quella domestica fedele - che in Siviglia, con la sua padrona, - la propria vita diede alla fiamma - pietosamente crudele.

Il militare non è quello che s'imbosca a Madrid fra pratiche d'ufficio, ma colui che proclama

quell'onore che si acquista - nelle Fiandre con mille ferite; - che so essermi riconosciuto - più che da fede di carte, - dalla fanteria spagnola.

E così gli accade di attenuare i difetti o le mancanze di cuochi, sarti, musicisti, muratori, raccomandando in modo speciale alla pazienza dei clienti i barbieri, tanto perseguitati dalla satira:

Abbia pazienza l'uomo che si leva - la barba con barbiere che parla molto, - e ha fiato cattivo e torpide mani, - oltre ad avere rasoio scricchiolante;

mentre del cuoco dice:

Triste vita è quella del cuoco, - poichè mangia quel che non vuole, - e quel che vuole non mangia. - Una cosa viene ad essere - ruffiano e cuoco: - che cucina, unisce e accorda - perchè mangi colui che paga.

Lope difende il popolo contro l'ingiustizia e le vessazioni dei signorotti o dell'autorità: *El comendador de Ocaña, El mejor alcalde el rey, Fuenteovejuna* ne sono splendidi esempî. Il lavoratore dei campi reclama energicamente i suoi diritti, arrivando, come in *Fuenteovejuna* (singolare e forte capolavoro non solo del teatro lopiano, ma del teatro classico mondiale), alla ribellione collettiva d'un intero borgo contro l'iniquo governatore, alle grida di *Viva el rey!, Mueran los tiranos!*

I tiranni sono sempre un residuo del feudalismo e il re rappresenta il potere trionfante, l'unità monarchica e assoluta. Perciò il re esce nel finale di molte opere di Lope, e anche di quelle de' suoi epigoni, a far opera di conciliazione. Questi re sinceramente democratici sono sempre proclivi ad ascoltare gli umili ed a difenderli contro i potenti, perchè

chi il povero offende, non è mai saggio.

Nella produzione lopiana si trovano diverse testimonianze drammatiche del grande conflitto dell'epoca, tra le sopravviventi modalità feudali del medioevo e il nuovo ordinamento sociale in monarchia assoluta, come ad esempio in *El villano en su rincón,* che è un'esaltazione della terra di fronte al re e alla Corte, e meglio ancora in *Los Tellos de Meneses,* dove padre e figlio difendono due mondi diversi con parole e argomenti che anche oggidì si ripetono in molte case, dove in altre forme sorge analogo conflitto.

Il tipo dell'uomo semplice, sano, campagnolo che invoca i suoi diritti di libertà e giustizia ricorre con insistenza nel teatro lopiano. E' un tipo portato dal Rinascimento, e il suo orgoglio, alquanto insolente, è energia d'una personalità di recente formazione. In *El villano en su rincón,* Juan fa sedere il re con la dignità del signore che è in casa propria e comanda; cosicchè il re si confonde:

Mostrate un nobile comportamento,

gli dice; e il contadino gli risponde, orgoglioso della sua classe:

...nobile sì, chè mi vanto - quale villico nel mio cantuccio.

Il *Comendador de Ocaña* non comprende come una bella contadina da lui desiderata corrisponda a suo marito contadino e a lui no:

Che un rozzo villico sia - di questa bellezza marito!

Altrove il signore feudale esclama di fronte ad una situazione analoga:

Che era infamia della mia gelosia - lasciar godere a un villico - la bellezza che bramo.

E il re stesso si meraviglia dell'integrità allora inconcepibile del contadino:

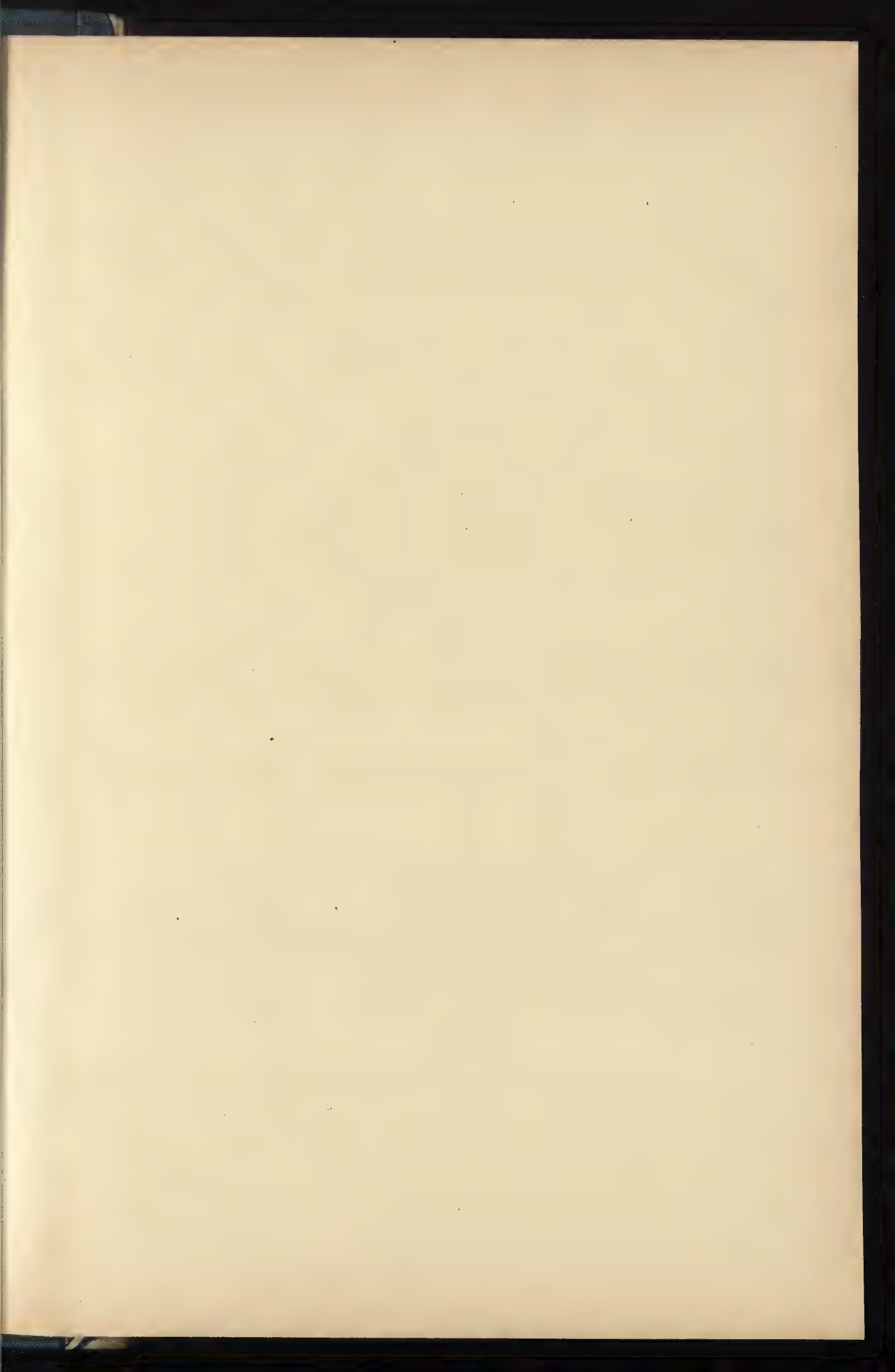
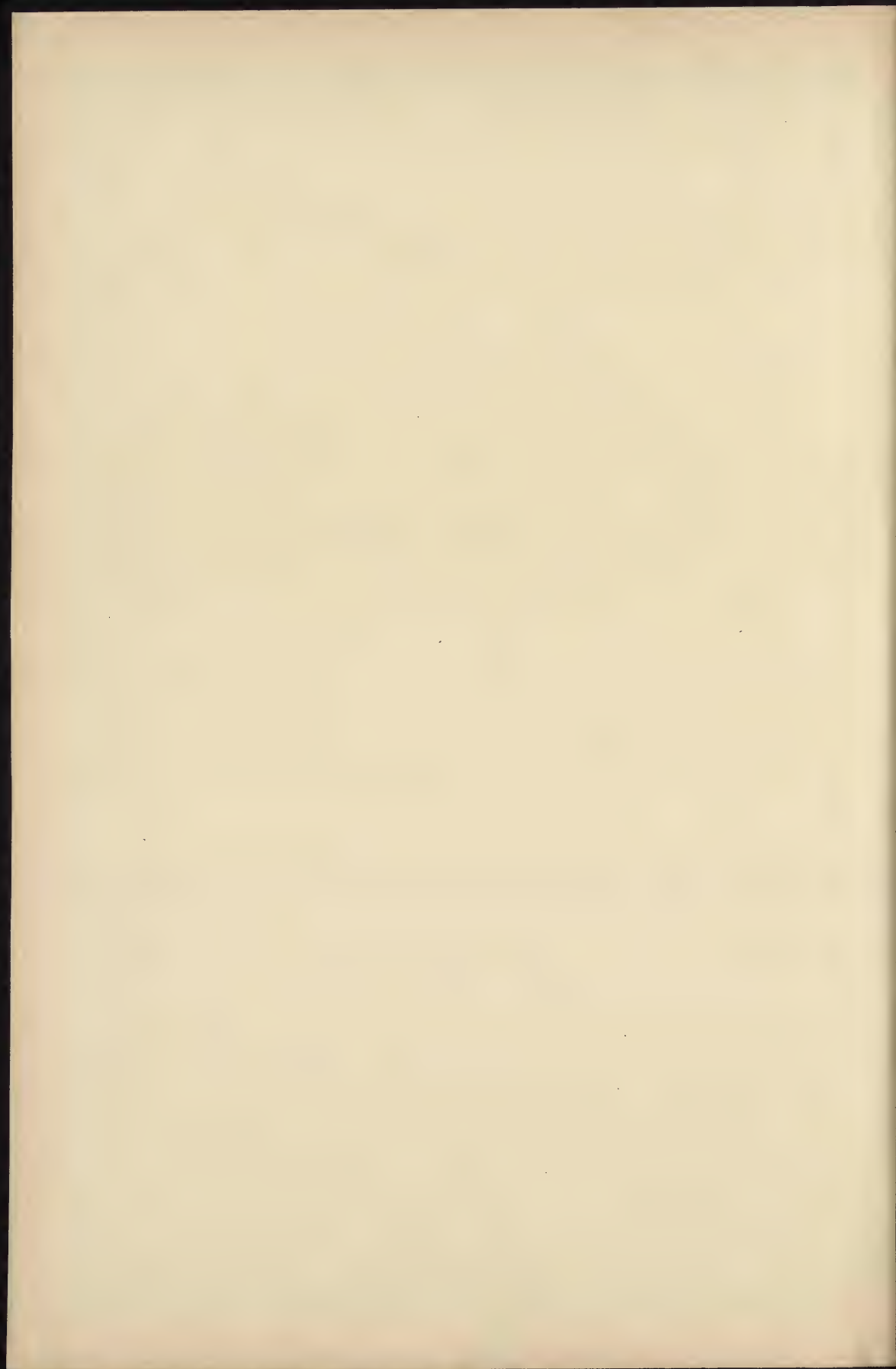
Cosa strana - che un così umile contadino - apprezzi tanto il proprio onore.

Tutti sono d'accordo in questo: che Lope creò un'arte nuova, non solo nazionale, ma eminentemente popolare. Egli era però anche un buon amministratore della sua popolarità: popolarità che poteva e doveva godere chi definiva le commedie nel modo che lo fa un personaggio in *El castigo sin venganza*:

... è la commedia uno specchio
in cui lo sciocco, il saggio, il vecchio,
il giovane, il forte, il gagliardo,
il re, il governatore,
la nubile, la sposata
(seguendo sempre l'esempio
della vita e dell'onore),
ritrae i nostri costumi
o leggeri o severi
mescolando il serio al faceto,
le arguzie alle amarezze.

In questo specchio si guardò la Spagna, e vi si riconobbe riflessa con verità e con amore.

CARLO BOSELLI

Un bizzarro emblema letterario di Lope.

<u>UN SECOLO DI VITA TEATRALE A ROMA</u>

di Alberto De Angelis

da "Le Vie d'Italia" del maggio 1949

lezza. La fig. 11 mostra una croce incisa su un tronco di platano certo per devozione, ma senza riguardo per le esigenze vitali della pianta. E poiché siamo in tema di devozione, ricorderemo che qualche volta le chiazzature all'interno del tronco prodotte dai danneggiamenti superficiali presentano una immagine umana che commuove i superstiziosi (fig. 13). Non si tratta evidentemente di miracolo, ma della naturale conseguenza di un atto ingiurioso divenuto forma patologica.

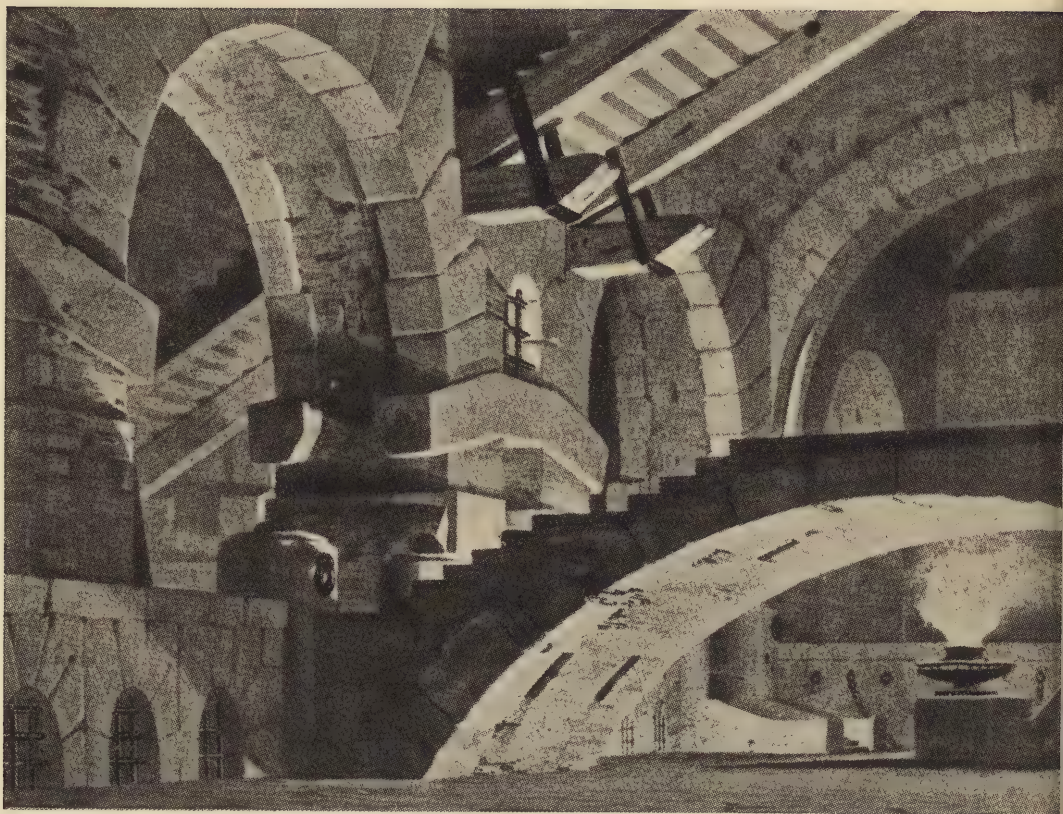
Altro caso. Sono purtroppo numerosi i maniaci e i vanitosi che vogliono eternare il loro nome ad ogni costo: sui muri, sulle colonne, sulle porte e, naturalmente, anche sulle piante. E più essi sono ambiziosi, e più il loro nome incidono profondamente e vistosamente nel tronco degli alberi (pag. 10). Altri, invece, si dilettano nello scortecciare i tronchi, specialmente delle piante giovani (fig. 12), procurando loro un danno che supera ogni comune supposizione. Assai spesso, purtroppo, gli alberi dei viali e giardini pubblici recano il segno dell'ingiuria dal lato ov'è il passaggio dell'uomo che dovrebbe essere il suo primo difensore.

12. - TRONCO DI PLATANO CON ENORME PROTUBERANZA CON AMPIA CAVITÀ, PRODOTTASI IN SEGUITO A MALTRATTAMENTI DA PARTE DELL'UOMO.

13. - UN FIORE DEL MALE: IMMAGINE DI DONNA, COSTITUITA DA UNA CHIAZZA NEL LEGNO FORMATASI IN SEGUITO A DANNEGGIAMENTI SUPERFICIALI ALLA PIANTA.

Noteremo infine, che se non ha giustificazione l'uomo che danneggia l'albero per incoscienza o malvagità, altrettanto condannabili sono quei detentori di parchi e di giardini che, per falso amore, lasciano in abbandono i loro alberi, evitando perfino di togliere i rami secchi o le piante parassite. A questa stregua l'albero non viene considerato come essere vivente suscettibile di attenzione e di cura, e questo nuoce, oltre tutto, agli interessi della collettività e alle esigenze dell'estetica e dell'igiene.

RAFFAELE CORMIO

Fotografie della Civica Siloteca "Cormio", Istituto Sperimentale del Legno di Milano

SCENA DI CARCERE PER IL TEATRO APOLLO, ESEGUITA DA ANNIBALE ANGELINI (1840-41).

UN SECOLO DI VITA TEATRALE A ROMA (1750-1850)

Prima del Settecento, il Teatro aveva costituito uno svago preziosamente intellettuale di cardinali e di nobili, i quali nei propri palazzi avevano adattato cortili e sale per spettacoli. Ma nel secolo XVIII esso riprese il contatto col pubblico d'ogni ceto, il quale, pagando il biglietto, si assicurava il diritto d'accedervi; e sotto questo punto di vista può dirsi che il teatro, anticipando lo spirito della grande Rivoluzione, abbia aperto la via alla democrazia. I teatri divennero così luoghi pubblici, nei quali i nobili si appartavano in quei salotti in miniatura che sono i palchi, mentre la plebe s'accalcava in platea e nella galleria, che a Roma fu denominata « piccionara ». Il repertorio continuò, tuttavia, per parecchio tempo ad essere aristocratico: opere in musica su libretti dei più celebrati poeti arcadici, interpretati da cantanti tutti di sesso maschile, ché la severità delle leggi degli Stati Papali impediva alle donne di calcare le scene, e i ruoli femminili venivano affidati ad uomini vestiti da donna.

ALMAVIVA
O SIA
L INUTILE PRECAUZIONE
COMMEDIA
DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
Di nuovo interamente versificata, e
ridotta ad uso dell'odierno teatro
Musicale Italiano
DA CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA
NEL CARNEVALE DELL' ANNO 1816.
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI.

ROMA
Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

FRONTESPIZIO DEL LIBRETTO DELL'"ALMAVIVA", DIVENUTO POI "IL BARBIERE DI SIVIGLIA", PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE CHE EBBE LUOGO CON ESITO DISASTROSO AL TEATRO "ARGENTINA" IL 20 FEBBRAIO 1816.

Nei melodrammi potevano distinguersi due parti: quella in cui la trama veniva recitata oppure declamata con l'accompagnamento del cembalo (l'autore al cembalo, oppure il primo violino, fungeva anche da direttore d'orchestra), e quella in cui i punti liricamente più salienti erano espressi dagli istrumenti e dal canto attraverso la sinfonia, i concertati, i cori, ma soprattutto le arie.

Una volta conosciuto l'argomento del lavoro, questo non interessava più; e i signori in palco trascorrevano il tempo a sorbir gelati, cenare, giocare a scacchi, intrecciar conversazioni con i conoscenti che sedevano in platea.

Il contegno del pubblico era chiassoso e disordinato, diremmo quasi sconveniente. Ma non appena i solisti attaccavano i loro pezzi, allora il teatro si faceva a un tratto silenzioso e raccolto.

La sala era illuminata con « cocciòli » a cera e ad olio. Un lampadario, al centro del soffitto, acceso negli intervalli, veniva fatto scomparire attraverso un fòro aperto nel soffitto medesimo, durante lo spettacolo. Il pubblico seguiva la lettura del libretto servendosi di moccoli che venivano venduti in un casotto, all'ingresso del teatro. Dato questo genere di illuminazione, è facile immaginare come la visibilità nella sala venisse offuscata da un denso fumo.

Non si creda tuttavia che gli spettacoli fossero di scarso valore artistico. Basti, per convincersene, pensare alla numerosa schiera degli illustri poeti melodrammatici, tragici, drammatici, comici — dallo Zeno al Metastasio, all'Alfieri, al Goldoni — e a quella dei grandi compositori (i teatri romani si alimentarono specialmente con le gloriose Scuole napoletana e veneziana), nonché alla genialità dei « macchinisti » e degli scenografi, fra i quali ultimi emersero i Bibiena e il Gonzaga.

Le scene, per molto tempo generiche e adattate anche a lavori diversi (una corte regia, un salone, una campagna, un accampamento), furono spesso, durante il primo cinquantennio dell'Ottocento, anacronistiche: vi si trovavano cioè associati gli stili più svariati. Ma dove l'anacronismo aveva raggiunto il grottesco era nei costumi i quali erano, per le prime parti, baroccamente suntuosi, ma sempre settecenteschi, anche se le vicende si svolgevano nell'Olimpo, o in Grecia e Roma antiche. Perciò, se l'uomo doveva, per esempio, raffigurare Orfeo e la donna Euridice, l'uno era in costume attillato di raso con jabot, calzoni corti e calze di seta, l'altra in guardinfante. Entrambi con monumentali parrucche incipriate.

* * *

La popolazione dell'Urbe sarà stata appena una quarta parte dell'attuale; eppure la città disponeva di un numero di teatri non inferiore a quello di oggi. Vi erano i teatri, cosiddetti « regi », nei quali si davano quasi esclusivamente melodrammi, seguiti da balli, ma che non sdegnarono accogliere in seguito anche opere comiche e farse (le così dette « burlette »), commedie, drammi, pubblici festini, marionette e giochi atletici di forza e destrezza.

Il più antico risaliva al 1667 ed era detto « Teatro dei Granari » perché allogato nell'ex-deposito di grano che il principe Pamphili possedeva nell'omonimo vicolo dei Granari. Ospitò nel secolo XVIII « burlette », commedie, drammi, spettacoli di burattini. Pure al secolo XVII risaliva il teatro « Tordinona », massimo fra i suoi confratelli romani, che derivò

GIUSEPPINA STREPPONI, LA FUTURA MOGLIE DI VERDI, CHE CANTÒ ALL'"ARGENTINA".

il nome dall'attigua torre già adibita agli uffici dell'Annona. Esso sorgeva di fronte a Castel S. Angelo, così vicino alla sponda del Tevere che, allorquando questo straripava, vi si doveva accedere con una passerella.

Costruito su disegni di Carlo Fontana, per favorire la regina Cristina di Svezia che ne aveva affidata la gestione al suo segretario, conte Giacomo Alibert, esso venne successivamente ricostruito su disegni di Domenico Gregorini.

Distrutto da un incendio nel 1781, fu riedificato dall'architetto Felice Giorgi nel 1791 col titolo di « Apollo », e con la nuova denominazione continuò ad agire fino al 1889, allorché, per i lavori di arginamento del Tevere, venne definitivamente demolito.

Tutti i maggiori musicisti italiani composero espressamente per questo teatro opere comiche, farse e intermezzi: così Rinaldo da Capua (« L'amante deluso », « Il vecchio ringiovanito », « La sposa polacca »), Antonio Sacchini (« La contadina in corte »), Gioacchino Albertini (« La cacciatrice brillante »), Valentino Fioravanti (« I viaggiatori amanti »), Giovanni Pacini (« Il corsaro » e « Furio Camillo »), Pietro Guglielmi (« La vedova contrastata »), Ferdinando Rutini (« La dama soldato »), Luigi Ricci (« L'eroina del Messico »), Agostino Accorimboni (« L'amante nel sacco », « Le finte zingarelle », « L'amore artigiano »), Domenico Porta (« Le stravaganze per amore »), Pietro Persichini (« Le virtuose bizzarre », « La finta Minerva »), Filippo Grazioli (« La festa della riconoscenza »), Gioacchino Rossini (« Matilde di Shabran »). Vi si rappresentarono inoltre opere di Nicola Jommelli, Vincenzo Curci, Ferdinando Paër, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, il quale, col « Nabucco », riportò nel 1842 un memorabile successo. Gli interpreti erano i migliori che potesse offrire quel periodo felicissimo dell'arte canora italiana.

Anche al « Tordinona » s'iniziò nel 1755 il periodo goldoniano con « L'amante militare ». Nel 1758 il Goldoni, il quale era già in grande estimazione a Roma e di cui tutti i teatri facevano a gara a mettere in scena le commedie, fu invitato, « a condizioni onorevolissime », a scriverne di apposite per il « Tordinona » e a venire in Roma per dirigere personalmente gli interpreti. Ma qui giunto si trovò alle prese con una compagnia napoletana, abituata a recitare « all'improvviso », mentre, come è noto, l'autore veneziano aveva abbandonato il genere della « commedia dell'arte ».

Il suo primo impulso fu di rinunciare all'impresa, ma, cedendo alle insistenze degli invitanti, restò. Dové così assistere al fiasco della sua « Vedova spiritosa », al quale concorse anche la circostanza che la maggior parte del pubblico era composta da carbonai e da barcaioli. Si rifece con la farsetta « L'arcifanfano re de' Matti », musicata dal Galuppi che — attesta il Goldoni nelle « Memorie » — « fit beaucoup de plaisir », ma la sua soddisfazione dovette essere assai scarsa, tanto più che egli non sa-

peva adattarsi a veder incarnati da uomini i ruoli femminili.

Altro teatro risalente al secolo XVII era il « Capranica », che il Marchese Pompeo Capranica aveva fatto erigere nel Palazzo quattrocentesco di Santa Maria in Aquiro, dall'architetto messinese Filippo Juvara. Pareva una galleria, tanto era ricco e vago, riferiscono scrittori dell'epoca.

Anche in questo teatro si dettero, nel Settecento, opere in musica, serie o comiche, di Rinaldo da Capua, Galuppi, Sacchini, Piccinni, Anfossi, Paisiello, Tarchi, Rutini; e, dal 1755 commedie di Goldoni: « Pamela », « Il matrimonio discorde », con musica di Raimondo Lorenzini, « La cantarina » musica di Galuppi, « Le donne ridicole » musica di R. da Capua, « La vendemmia » musica di Sacchini, « La buona figliola » ovvero « La Cecchina » musica di Piccinni.

Nel secolo XIX, dopo essere passato al Principe Alessandro Torlonia, monopolizzatore dei principali teatri romani, il « Capranica », divenuto sempre più inadeguato in confronto dell'accresciuta popolazione, era appena tollerato dalle autorità, che temevano i pericoli degli affollamenti e specialmente degli incendi. Perciò il teatro conduceva vita sempre più grama, ed agiva solo saltuariamente. E ciò nonostante che nel 1849 fosse stato restaurato dall'architetto Gaspare Servi. Ospitò da allora modesti spettacoli melodrammatici e compagnie di prosa e dialettali. Dopo l'incendio del

IL MAUSOLEO DI AUGUSTO, ADATTATO A TEATRO COL NOME DI "COREA" (STAMPA DEL SECOLO XVIII).

CARICATURA DELL'IMPRESARIO VINCENZO JACOVACCI.

Teatro Municipale di Nizza (1881), accresciutasi la preoccupazione, il teatro venne abbandonato. È tornato a funzionare dal 1922 come sala di cinematografo.

Il teatro che fece la più temibile concorrenza al « Tordinona » fu l'« Alibert » o « delle Dame », eretto nel 1717 per commissione del conte Antonio Alibert, figlio di Giacomo, dagli architetti Matteo Sassi, Francesco e Antonio Bibiena e successivamente riformato dagli architetti Gaspare Salve e Giuseppe Valadier, e, alla metà dell'Ottocento, per conto del proprietario Alessandro Torlonia, da Nicola Carnevali. Aveva forma rettangolare ed era il più vasto di Roma.

Caduto l'Alibert in miseria, il locale passò in condominio a un gruppo di creditori fra i quali il Sovrano Ordine di Malta che lo amministrò per molti anni.

Nel teatro si davano due opere per stagione, oltre ai balli. Sontuosi spettacoli furono dedicati in onore di sovrani ospiti di Roma.

LA FACCIATA DEL "METASTASIO", RIEDIFICATO NEL 1841.

Si affermò all'« Alibert », coi primi melodrammi il Metastasio, che continuò ad esservi rappresentato anche dopo che venne chiamato alla Corte Imperiale di Vienna quale « poeta cesareo ». Qui fecero rappresentare per la prima volta propri lavori Leonardo Vinci, il Porpora, il Latilla, il Jommelli, il Traetta, il Piccinni (la sua « Cecchina » ovvero « La buona figliola », data nel 1768, costituì il successo più grande dell'« Alibert »), il De Maio, il Monza, l'Anfossi, il Guglielmi, il Cimarosa, lo Zingarelli, Valentino Fioravanti, il Mercadante, Luigi Ricci.

Nel 1755, anche qui periodo goldoniano. Poi il teatro decadde e fu affittato alle più svariate imprese e compagnie per spettacoli di prosa italiana e di varietà. Per molti anni il teatro ebbe la privativa dei primi pubblici festini carnevaleschi. In « La selvaggia del Messico » (1804) di Gioacchino Albertini vennero affidati per la prima volta in Roma i ruoli femminili alle donne.

* * *

Molto dovrebbe dirsi del teatro « Argentina », così chiamato dal titolo del proprietario dell'attiguo palazzo, Giovanni Burcardo di Strasburgo, « episcopus argentinus ». Fu fatto costruire dal duca Giuseppe Sforza Cesarini nel 1732, dall'architetto Gerolamo Theodoli.

Nella storia di questo teatro emerge il periodo rossiniano, culminante nella data del 20 febbraio 1816, in cui venne per la prima volta rappresentato « Almaviva » ossia « L'inutile precauzione » che è poi « Il Barbiere di Siviglia ». Come è noto, fu un fiasco colossale, che venne poi tramutato in trionfo nelle esecuzioni successive. Anche questo teatro venne preso nel 1831 dal Torlonia. Rinnovato nel 1837, l'« Argentina » mise in scena spettacoli lirici con interpreti di gran classe, tra i quali figura Giuseppina Strepponi, la futura moglie di Verdi. Il Grande di Busseto vi fece rappresentare, in prima edizione romana, l'« Orietta di Lesbo » (parafrasi della « Giovanna d'Arco »), « I due Foscari » (1844), « La battaglia di Legnano », col titolo « L'assedio di Arlem », e « I Vespri Siciliani » (1849): soggetti di ardente tonalità patriottica, che dettero luogo a clamorose dimostrazioni al grido di viva V.E.R.D.I. alle cui iniziali si faceva corrispondere « Vittorio Emanuele re d'Italia ».

Il teatro « Valle », fatto erigere in legno nel 1726 dal marchese Camillo Capranica, ospitò opere in musica, serie e comiche, lavori con maschera di Pulcinella e, nel 1755, lavori goldoniani. Di Rossini vi furono rappresentate, per la prima volta, « Torvaldo e Dorliska » (1815) e « Cenerentola » (1817). Nel 1821 il marchese Bartolomeo Capranica, che doveva divenire suocero della celebre attrice Adelaide Ristori, fece ricostruire il teatro in muratura, dall'architetto Valadier. Anche in questo teatro si ebbe, fra il 1843 e il '48, un periodo di manifestazioni patriottiche in occasione della rappresentazione dei melodrammi verdiani.

Prossimo al « Valle » era un piccolo locale che, verso la metà dell'Ottocento, funzionò col nome di « Valletto ». Vi si davano di solito lavori romantici in prosa, e nella platea si pavoneggiavano i cosiddetti « paini », figli di ricchi bottegai che volevano scimmiottare i nobili frequentatori del « Tordinona ».

Il « Pallacorda », così detto perché nella località esisteva un giuoco di palla-a-corda, e che era situato in una strada fra via della Scrofa e Piazza Firenze, venne eretto, in legno, nel 1717, dall'architetto-scenografo Nicola Michetti.

Agì, per tutto il Settecento, con opere in prosa, tragedie « regie » di Annutini, Capeci ed altri, commedie all'improvviso, burlette in musica ed altri lavori con Pulcinella.

Anche ivi, nel 1757, periodo goldoniano. Restaurato nel 1786 dall'architetto Vincenzo Mazzoneschi, il « Pallacorda » nel 1834 tenne a battesimo il « teatro romanesco » e ospitò le rappresentazioni del « Meo Patacca »: una collana di lavori, che la compagnia napoletana di G. B. Trabalza derivò dal noto poema del Berneri. Due anni prima il poeta vernacolo Gioacchino Belli aveva ricordato questo teatro in un sonetto « Li commedianti di quell'anno », elogiante i due primi attori d'una compagnia di prosa: la Job e il Gattinelli.

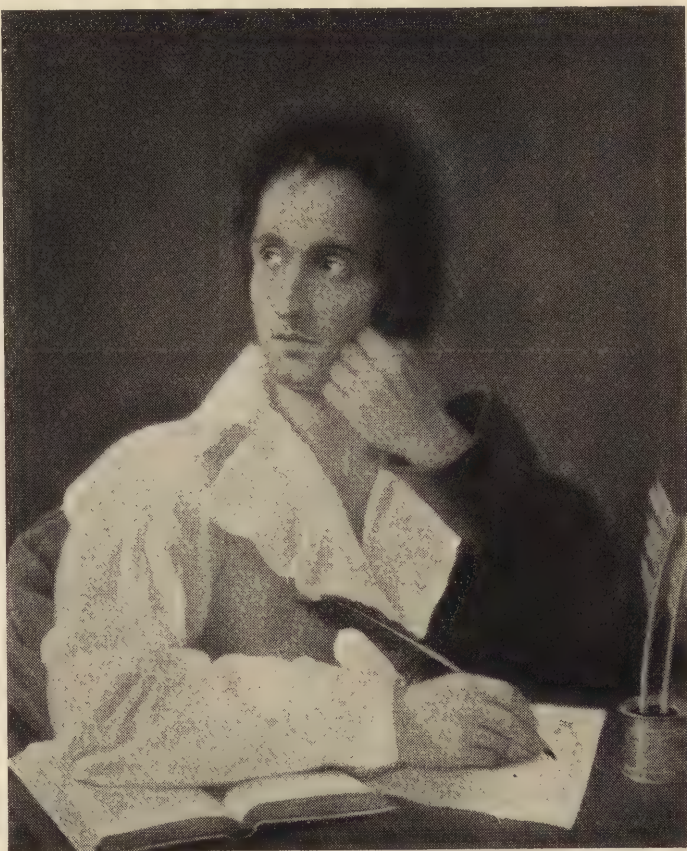
Il teatro è altresì legato al ricordo di un popolano, Filippo Tacconi, autore e attore, divenuto gobbo per uno sforzo, e perciò soprannominato « Er Gobbo Taccone ». Egli vi riprese il « Meo Patacca », in forma di vaudeville, con una serie di lavori nei quali giocavano l'antagonista dell'eroe — « Marco Pepe — e le maschere romanesche di Rugantino, cassandrino e Pippetto.

Riedificato nel 1841, dall'architetto Nicola Carnevali, il teatro mutò il proprio nome in quello di « Metastasio ». Si alternarono su quel palcoscenico ottime compagnie di prosa, come la Reale di Torino, quelle di Tommaso Salvini e della Rachel. Vi fece i primi passi nell'arte Adelaide Ristori.

Dopo la rivoluzione del 1849 il teatro, che in quell'anno era servito per pubblici comizi, si chiuse per riaprirsi nel 1860 con opere buffe di Rossini e dei fratelli Ricci. Fra i principali tragedi, librettisti e commediografi in lingua italiana e in romanesco che scrissero per il « Metastasio » vanno ricordati Gian Gherardo De Rossi, Giovanni Giraud, Luigi Randanini che tradusse in dialetto due commedie di Goldoni, « Il campiello » (« La piazzetta ») e « I rusteghi » (« Li quattro scontenti »), i marchesi Luigi Capranica e Luigi Biondi, Cesare Sterbini il librettista del « Barbiere », Gioacchino Belli e Jacopo Ferretti. Il teatro venne chiuso nel 1936.

L'« Ornani », prossimo a Piazza Navona, aperto nel 1729, ospitò per lungo tempo spettacoli di burattini. Rinnovato nel 1784, vi si dettero « Intermezzi musicali ». Dagli spettacoli di quel teatrino un tale abate Giannini lanciava al pubblico apostrofi rimaste proverbiali, allo scopo di incitarlo a frequentare invece la vicina chiesetta dei Lorenesi.

Un teatro di modeste proporzioni era anche il « Pace », nell'omonima via, eretto nel 1691 e rinnovato nel 1717. Rappresentò buoni drammi e intermezzi in musica, dei migliori compositori del secolo. Nel 1754 aveva presentato commedie goldoniane. Decaduto ai primi dell'Ottocento, si ridusse a dare spettacoli popolari, in lingua o in dialetto, nonché rappresentazioni di burattini e di funambolismo. Fu demolito nel 1858.

Curioso teatro fu il « Corea » che, ricavato dall'interno del Mausoleo di Augusto, in cui dovevano poi trovar sede i concerti sinfonici dell'Accademia di S. Cecilia, fu inaugurato nel 1780 con spettacoli equestri e ascensioni di palloni aerostatici, cui l'edificio si prestava per avere un'ampia apertura superiore. Anzi, proprio per questa circostanza, quando pioveva, il pubblico assisteva allo spettacolo, proteggendosi

JACOPO FERRETTI, POETA MELODRAMMATICO E LIBRETTISTA ROMANO.

SPETTACOLO DI BURATTINI ALL'APERTO, IN ROMA, AI PRIMI DELL'OTTOCENTO. (DISEGNO DI BARTOLOMEO PINELLI).

con gli ombrelli. Furono famose in questo locale le corride, nelle quali al toro erano sostituite modeste bufale. Ospitò anche pantomime, spettacoli di fuochi artificiali — i cosiddetti « fochetti » — burattini e, nell'Ottocento, compagnie di prosa. Durante il carnevale, il teatro si trasformava in affollatissima sala da ballo.

Un altro teatro, « La Fenice », già del « Naufragio » fu costruito nel 1829 da Pietro Baracchini in via di Monte Giordano.

* * *

I romani avevano trovato modo di frequentare taluni teatri anche in Quaresima, periodo nel quale le autorità ecclesiastiche non consentivano gli spettacoli. Uno di quei teatri fu il « San Michele », annesso all'ospizio omonimo fondato nel 1693 per ricoverare ragazzi orfani d'ambo i sessi e avviarli alle arti e ai mestieri. Durante il carnevale vi si rappresentavano commedie, farse, melodrammi e operette, in cui i ragazzi agivano come attori e cantanti. In Quaresima vi si davano oratorî e drammi musicali di carattere sacro, su libretti, il più delle volte di Jacopo Ferretti, nonché accademie musicali.

Accademie e spettacoli vennero organizzati nei secoli XVIII e XIX da varie istituzioni, compresi i seminari Nazzareno, Clementino e Romano, che vi facevano produrre i proprî alunni.

Il repertorio era costituito da oratorî e rappresentazioni religiose. Persino durante la settimana dei morti il teatro si manteneva in vita con quadri plastici, inanimati, aventi a soggetto episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, vite dei Santi, episodi della Storia della Chiesa, sacre allegorie. Fra gli artefici di questi teatri, i quali venivano eretti nei cimiteri attigui agli ospedali o nelle arciconfraternite, furono Bartolomeo Pinelli e il figlio Achille e Geremia Abbiati.

Ricorderemo infine le rappresentazioni per le piazze e le vie, dei burattini e dei cantastorie.

Oltre che nei teatri citati, i burattini trovarono ospitalità nel Palazzo Piano, in quello del Cardinale Ottoboni, al vicolo del Moro in Trastevere, a Monte Caprino, in via Borgognona, in Borgo, a San Bastianello (cui il Giraud dedicò piccole commedie in dialetto romanesco) e altrove. Speciale rinomanza ebbe il burattinaio Gaetano Santangelo, detto « Ghetanaccio ».

Svariatissimo il repertorio improvvisato dei cantastorie, i quali su « Carri » o « Carrate », percorrevano le vie della città. Erano, indifferentemente i Reali di Francia, le gesta di briganti celebri, o i fatti di sangue che più avevano impressionato la popolazione, o canzoni e stornellate. Fra i « cantastorie professionisti » ebbe rinomanza Maghella. Dilettanti come autori od interpreti, uomini di chiaro nome quali il Biraud, il Belli, il Paganini, il D'Azeglio che, accompagnandosi sul calascione o la chitarra, si mettevano a vendere, al pari del donizettiano « Dulcamara », specifici per ogni genere di mali.

ALBERTO DE ANGELIS